前　言

在上一部与本书同类的集体编写的文学史——《美利坚合众国文学史》(1948)的序言中，主编罗伯特·E·斯皮勒及其合作者曾经宣称："每一代人至少应当编写一部美国文学史，因为，每一代人都理应用自己的观点去阐释过去。"在那以前，当第一次世界大战刚刚结束不久，《剑桥美国文学史》的编者也发表了类似的意见。不过，事实上，1948年版美国文学史问世以来已经有近40个年头了，难怪该书的编者们在1974年再版时不得不承认他们的著作已违背了"每一代人都理应用自己的观点去阐释过去"的初衷。

当读者翻开现在这部全新的文学史时，他们会提出许多问题，例如：为什么上述编者在1948年作出的预言竟没能实现呢？为什么本书在现在才出版呢？如要找到这些问题的正确答案，我们就必须研究一下过去40年的社会史、政治史和文化史，并掌握在此期间先后出现的研究和评价美国文学的新方法。一系列历史事件，如冷战、越战和反对越战的抗议运动、民权运动、妇女运动以及少数民族为争取在美国社会中的平等权利而作的斗争等等，改变了许多美国人对他们的国家的看法，并因此改变他们对美国文学和文化的看法。在60和70年代，美国政治思想领域内的种种压力、冲突和文化价值的重估等所造成的气氛，不利于"对我们的文学历史进行重新阐释"，然而在一定程度上却导致产生了体现在本书中的种种令人兴奋的新的批评观点和表述方法。

然而，现在这部文学史也不是关于美国文学历史的一种新的共同认识的体现。由于种种原因（其中一些我们将在"总序"中加以讨论），目前想要在这方面形成一致的看法是不可能的。在两次世界大战结束之际，许多学者对美国的本质特点有着相同的看法，而这种一致性在今天却已不复存在。由于这个缘故，我们尽可能地把那些使当今学术界变得生气勃勃的各种各样的观点呈献在读者面前。尽管本书中的各个篇章在批评方法、行文风格和文体上有着相当的差异，它们的作者却都承担着文学和文学史的教学任务，并都力图与他们的学生、同行以及广大读者分享他们的见解和知识。

本书总共分为五个部分，其跨度从有关美洲土著穴居时代生活的记叙开始一直到今天的美国文学。每一部分均由一位副主编审定，而且在各个部分的开头至少有一篇

介绍相关时期情况的概论性质的文章。尽管历史时期的划分往往以南北战争等重大历史事件为标志，然而这些标志仅仅是为了便于建立全书的框架，并不代表美国文学发展的过程的各个不同阶段。正如本书各部分概论性质文章中所阐明的那样，许多文学运动或文学家的创作生涯都超越了其所在历史时期的界限范围。本书各个部分还包括论述文学类型、文学流派以及论述特定的社会、政治和历史发展状况的文章。

在过去的20年间，有许多作家被重新发现，这使得美国文学的研究范围大大地拓宽了。本文学史旨在尽可能多地把这些作家都纳入讨论范围之内，并力求防止由于对某种文学类型、某个民族或民族文化背景抱有偏见而把一些作家排除在外，从而对当前正在进行的重新编写美国文学史的工作作出我们应有的贡献。尽管如此，更深入地分析、研究那些编者们认为值得广泛研究的作家们的作品，也是本书的另一个富于竞争性的意图。文学史的编写工作本身涉及到少数人所做的甄别和选择工作，即考虑哪些内容可以写入书中，哪些不必写进书中，以及如何给每位作家、每个题目分配一定的篇幅。是否需要用一章的篇幅来论述罗伯特·弗洛斯特、威廉·福克纳、伊迪丝·沃顿或者弗利德里克·道格拉斯？或者是否有必要开辟专章来评论某一位作家？这些都是难以做出的决定，而它们最终都取决于编者们的判断。我们必须承认，这种判断的根据是那种可以称为“文化精英主义”的原则，而这些原则与人们用以判断什么是“艺术”和“文学”的标准十分相似，因为确定某些表达方式比其他的表达方式更有价值的是一些专家和学者。在某种程度上，上述选择取决于人们的看法和假定，这些看法和假定或者是通过他们所接受的教育有意识地形成的，或者是在文化传递的复杂过程中无意识地产生的。每一代人都应该编写自己的文学史，这不仅因为文学批评家们的见解各不相同，而且也因为批评家们的思想会随着时代的改变而改变。本书所论及的许多作家本来可以占有更多的篇幅，但由于编者的目的在于给读者提供一部简明扼要的参考书，因此不可能做到这一点。书中的论述也不可能达到详尽无遗的程度，但这些论述可以让读者获得一个总体概观，以便他们进一步去研读其他的资料。

许多评论家都把1948年出版的《美利坚合众国文学史》称为“一座纪念碑”。这个比喻十分贴切，因为我们完全可以用建筑学的术语来描述编纂一部文学史的过程。整个工程由委托人发起，他委托编辑们设计全书的基本框架并组织专家完成各部分的工作。在编辑和出版商的共同努力下，书得以出版问世，它既须达到文学鉴赏的目的，又须取得经济效益，而且还必须被学者和读者们接受。然而，绝大多数的读者是不会按照编写者的标准来衡量这部书的，他们更看重的是它的实际用途和它的总体情况。对于一部文学史来说，读者希望书中的篇章既具有知识性，又具有趣味性，所论及的作家和作品应当是那些最能引起读者兴趣而且最值得阅读的，书中各章的安排要合理得体，排版应便于读者阅读，索引应利于检索，书应装订得经久耐用，书的体积也应方便适用。

1948年出版的《美利坚合众国文学史》体现了当时的文化风尚，即许多建筑风格评论家们称之为“现代派”的风格：流线型的，统一的，而且体现了编者对该书实用

性宗旨的自信。与此相对照，现在这部文学史却具有一定程度的后现代派的色彩：编写者们承认多样性、复杂性和矛盾性，并把它们作为编写此书的原则，既不遽下定论，也不强求观点一致。编写者们把此书看作是一座有待探索的图书馆或美术馆，读者可以从若干个入口处登堂入室，窥见和谐一致或者不一致的内容，获得某种似非而是的经验与体会。

在本书的“总序”中，我们试图为读者提供一个主要入口，并具体描绘了楼面布置图和各个展厅的情况。在本书各个部分开端的概述性文章中，作者把读者引进了各个不同的历史时期。由于篇幅有限，这些文章不仅要完成其概述的任务，而且更重要的是要引导读者进一步去探讨具体的作品、作家和文学运动。由于本书涉及的内容相当浩繁，且由于我们希望它能拥有广大的读者，因此，我们在此奉献给读书界的只是一部按照当代观点编写的介绍美国文学历史的著作。

袁德成译

总　　序

当人类第一次在这块后来成为美利坚合众国的土地上创造性地使用语言的时候，这个国家就开始有了自己的文学史了。那应当是在很久很久以前，当美洲许许多多土著部落中的某个成员说出一句有诗意的话，或者讲述一个趣闻故事的时候。如本书第一章所说，北美最早有据可考的文字是在美国西南部发现的，那是印第安人刻写在岩洞壁上的叙事文字。当第一批探险者从南、北欧来到新大陆时，他们带来了自己的语言和文学。起初，新来的人们还想保持和故乡的联系，把旧大陆的书面文化带到新大陆来。但两个大陆在时间、空间上有着巨大的距离，新大陆上众多的语言世界不断地相互摩擦，移民和土著的语言和文学都不停地改变着。今天美国多样化的人口和丰富多采的文学正是众多文化交叉、碰撞的证明。

《哥伦比亚美国文学史》旨在考察美国文学成长的过程、它的特点、对它的形成有决定意义的非文学因素、以及它的口头和书面的各种艺术形式。这个定义可以说是相当详细了，但它还不能传达这个题目的复杂性。本书的许多方面体现了当前对文学史写作有影响的、有关历史和文学批评的若干重大理论变迁的结果。要充分理解本书的不同特点，就需要了解过去25年里文学批评理论的一些根本性的变化。

50年代和60年代初期，大多数历史学家和文学家对历史的考察的哲学基础，仍旧可以用实在论和实证论来概括。就是说，他们相信历史事实可以通过研究去发现、考证，从而去证明是真或者是假。有了确定的事实，就可以得出对过去的事件、它们的原因以及它们的意义的准确的解释。同样地，文学史家认为他们可以把这种可靠的历史当作考察文学作品的背景，去发现、分析文学作品和历史背景的关系，用这种关系来解释作品的意义。对作品的理解又可以用来作为依据，去解释作者的动机和价值观，甚至去解释作品所处的时代的历史和文化的某些方面。

但另有一些批评家却和这些注重历史的批评家不同（有时甚至是相反），他们更加重视文学作品本身的审美价值。这些形式主义的批评家（其中主要的是40年代和50年代的“新批评派”）认为，应当从分析作品本身表现出的技巧出发去解释作品。训练有素、语感敏锐的批评家可以通过对作品的结构、形象、隐喻、象征、风格和主题的细

致入微的分析来发现作品的意义。这样，文学家当中主要的争论就发生在注重历史的和注重形式的两大派别之间。前者认为要理解一部作品，就必须详细了解它的背景；后者却认为对背景的了解不仅没有必要，甚至还可能分散读者的注意力，妨碍他和作品本身之间的直接交流——这种直接交流的乐趣总是可以由于对语言的形式和结构的最充分的了解而得到增强。当然，有许多学者和教师采用的方法并不是那样绝对，不能用简单的几句话来概括，但总的来说，在上述这段时期中接受教育的文学工作者常常不得不在两大派别之间作出选择。

在60年代中期出现了一连串新的理论，这些理论对文学批评的这两大派别形成了严重的挑战。这主要是从法国和德国开始的，后来很快影响到美国。一批哲学家对涉及道德、美学以及认识论的一系列范畴提出了质疑。他们的著作给历史研究和文学批评带来了新的变化。他们对哲学的重新思考影响了一批研究文学理论和文学史的学者，尤其是采用“结构主义”和“解构主义”方法的那些学者，使他们怀疑在精神和物质现实之间是不是存在不变的关系，并进一步怀疑知识的性质本身，尤其是当它涉及文学作品、历史、意义、真实性等等的时候。有人提出一种理论，认为由于人类知识的局限性，我们必须接受一种超越个人知觉的极端的相对主义。两个人可能同意的确存在一条密西西比河，但各人都只知道他心目中的那条密西西比河，它的颜色、外貌、明暗完全是由个人的经历、阅读、和想象所决定的。密西西比河出现在多少人心目中，就有多少条不同的真实的密西西比河。

同样地，历史学家的研究对象，过去的记录、笔记、书信、报纸、官方的原始文件、统计数字等等，也不再被认为是反映了一个唯一的过去了。不如说过去就是那些带着某种特定的目光和兴趣去使用这些材料的历史学家透过它们所看到的东西，除此而外就无所谓过去了。因此历史学家的作用不是宣布真理，而是讲述故事。他使读者相信关于过去的某一种说法是“真实”的，靠的不是事实，而是动人的辞令和引人入胜的情节。一个国家的所谓官方的历史说到底不过是被广泛接受的故事。一个民族关于自己的“历史”的说法常常会与另一个民族对这“历史”的说法不一样，而他们各自都会认为自己的说法是“真实”的。

在提出历史文献和文学作品的意义具有理论上的相对性以后，一些理论家又进一步争辨说所有的历史、所有的文献、以及所有对它们的理解都是“受利益支配的”，就是说它们都是由思想和文化意识决定的。作者是从一定的思想意识出发的，读者也一样。从这样的理论出发，对作品（不管这部“作品”是历史还是文学创作的结晶）的每一次理解只不过是对它的又一次误解。这样，在作品的产生和理解的过程中，语言和政治总是会交织在一起。（有关这些问题的详细论述可参见本书第四和第五部分关于批评和新哲学的章节。）

对于遵循传统的历史和文学研究者和教师来说，尤其是对于1948年以后的年代里的那些“文学史家”来说，这一类理论引起了一些带根本性的问题。从历史出发的批评是否还有可能？是否存在所谓的文学史？起初，这些新理论的确显得是对文学批评

的一个打击，对从历史的角度理解作品和社会的批评方法特别不利，但结果它们却使得批评界更有生气了。经过认真的思考，另一些思想家们对这些似乎是不可逾越的障碍提出了更加实际的解决办法：必须承认我们的局限，但也必须认识到人们有一种心理的需求、一种不断的愿望，他们希望了解人的天性、人的经历和人类的创造和想象的结晶。人们不会仅仅因为他们不能决定往事的或是一件作品的确切意义就不再去阅读和对所读到的东西形成自己的理解。文学史家和批评家的使命仍然可以是给作品提供解释，以丰富人们对文章和作品的理解和欣赏。但是，当批评家或是读者对作品提出可能的解释时，应当意识到人类的一切判断、宣言、结论都具有不确定性，从而允许不同的解释存在，不管它们是互为补充还是彼此矛盾。只有这样，对作品的理解才是诚实的、最有益的。

按照这种观点，文学史家和历史的批评家有责任说明与一件作品相关的历史材料，同时还要指出在这历史背景下对作品的有用的理解；这种说明和理解当然是个人的，但它仍然是深入的、有说服力的。评论家不再有必要争论哪一种理解比别的理解更加真实，这样的争论也不再是有益的，因为历史的评论的目的是要给读者提供一种对作品的有趣的、可信的理解，它是以对有关的历史材料的理解为基础的。在怀疑论割断了文字和“现实”、“意义”和“真理”之间的联系，揭示了所有关于人类经验的“虚构的”和“历史”的文字记载的修辞和政治的实质以后，许多批评家和史学家感到如释重负，因为他们不再需要去“证明”他们的理解是唯一真实和正确的了。批评现在有了更大的自由，可以更加大胆和富于想象，以至于有的批评家已经开始和从事创作的艺术家们竞赛，写出了无论在风格上还是在观点上都很有创造性的评论。既然批评家不再需要用权威的腔调来说话，他的声音就可以更加清晰，更加有个性。

在这场批评意识的变革中得到好处最多的可能是那些对以往被忽略、被排除在经典文学史之外的作家们感兴趣的批评家。这些学者们发现，对已经确立的“真理”的这种新的疑问态度给他们开辟了研究的新天地。有的作家长期以来被视为“次要”而不受重视，特别是一些女作家、来自少数团体的作家、通俗作家以及地方色彩浓厚的作家。现在，为他们辩护的评论家们终于说服了同事们和出版商们去重新研究、重新出版不少这类作家的作品。在这个过程当中，许多作家被重新评价，出现了一大批关于这些作家的新论著，特别是从社会和政治角度出发的论著。大学里开设了许多新课程，教授妇女作家、少数民族和少数团体的文学和通俗文学。这些课程正使得文学的范围在新一代读者的眼里变得更宽。与此同时，对经典作家的经典理解也正在受到质疑和修订。

由于上述的种种变化，对文学、历史和批评的性质问题，《哥伦比亚美国文学史》和以往的同类著作有着根本不同的理论出发点。当然，从外表上看，它仍旧是一部传统的文学史，但书中的文章从许多方面对当前通行的概念提出了挑战。如果考虑到理论上和方法上发生的变化，可以说甚至连书名中一些词语的意义也同以往的美国文学史不同。因此，有必要在一开始就给这些词语下一个准确的定义。

首先，我们为什么要用 United States 呢？“Literary History of the United States”和“A History of American Literature”的所指有什么不同呢？在标题中特别指明“美国”，是表示对这样一个事实的承认，即对许多人来说，“亚美利加”（America）一词和“美国”（United States）一词的所指是不同的，它指的是北美大陆上的所有国家。但是，我们的意思并不是将哥伦布发现北美大陆以前的或是1776年以前的北美殖民地文学排除在外。和这一点有关的是语言问题：在今天的美国，英语是占统治地位的语言；这是不是说非英语的作品不属于本书的范畴呢？关于这些问题，目前还存在许多争论。为了本书内容的清楚和前后一致，我们将“美国文学”的意义定为是在今天成为美国的区域内产生的口头的和书面的文学作品。

一个同样复杂、也同样重要的问题是我们赋予“文学的”（literary）一词以什么意义。1948年版的《美国文学史》的编者们给它下的定义是同“表现力杰出的”作品有关的。过去四十年文学批评的实践已经对这样的定义是否有用提出了疑问。根据这个定义，应该由谁来决定什么是文学呢？是作者，评论家，还是读者？究竟有没有可能作出这样一个看来是纯属主观的决定呢？目前，评论家们各执己见，不可能在什么是文学的艺术这一点上达成一致意见；“文学”的定义已经扩展到包含各种表现形式，包括日记，笔记，有关科学的文字，新闻，宣传，甚至包括电影。在本书中，哪些文字作品可以列入文学的范畴，主要是由各个撰稿人在同编者商讨后决定的。这些结论总是可以讨论的。

最后，“（历）史”是什么意思，也有必要说清楚。从上面提到过的理论的角度看，它是指对于过去的事件的一种概念，是由历史学家在对历史文件、记录、统计、以及其它能反映这些事件的材料进行考察以后所形成的对于过去的解释和说明，可以被读者和其他的人当作“真实的”而加以接受。而“文学史家”更要面对双重的挑战，他不光要提出一个对于过去的令人信服的故事，还要在这“历史”的背景下揭示作品的意义和审美价值。当前文学批评的方法多种多样，因而批评家们迎接这个挑战的方法也各有不同。有的学者—批评家笔下充满信心，令人丝毫感觉不到近年来理论界发生的动荡；另外一些人却明显地使用试探的、不确定的口吻讨论问题。同上面一样，由于在这个问题上不存在一致的见解，本书中每篇文章都代表着评论家各自对于历史学家和文学批评家的使命之间的种种抵触的解决办法。

由于同时存在着各种不同的视角，本书中一部分文章比较注重历史，而另一些文章则更加注意风格、语言、技巧等等。但同一位作家可能出现在不止一篇文章里，所以一位作者常常被用不同的理论、不同的批评方法去加以讨论。使用本书的读者应当通过索引了解论及一位作家的不同篇目，同时他还应当了解，这些篇目之间的关系也是十分重要的。

例如，有关赫尔曼·麦尔维尔和拉尔夫·华尔多·爱默生的章节最好同第二部分开头的《唯心主义与独立性》以及《超验主义者》两章结合起来读。这样，读者就可以将这两位作家的作品放到对当时流行的哲学思想的两种不同看法的背景上去理解。

而关心麦尔维尔、又关心社会问题的读者则还应当读一读《社会语言和非虚构散文作品》一章，这样才能了解麦尔维尔的作品和当时有关废奴运动、女权运动的政论文章的关系。同样，对马克·吐温感兴趣的读者或许应当读一下第三部分中的《现实主义文学和乡土文学》以及《大众文学》两章。由于马克·吐温作为一位幽默作家的事业实际上从1865年以前就开始了，他或许还应当读一读第二部分的《富有地方特色的幽默》一章。

读者如果更仔细地看一下索引的话，他还会发现许多作家都被放在不止一种历史文化背景下来考察。有一些文章是专为论述某一类作家的，例如以性别、地区、种族、或是民族遗产区分的作家，那么一些作家当然会在这些文章里出现；而另一方面，更一般性地论述文学体裁和文学运动的文章也会在另一背景下提到同一些作家。例如凯特·肖邦和伊迪丝·沃顿不单出现在关于妇女作家的章节中，也出现在关于现实主义和地域性文学的章节中。索引里显示出的一位作家在全书中出现的次数也从一个侧面反映了这位作家在文学史中的地位和影响。读者还可能通过有选择的阅读，从新英格兰的清教主义开始，到大觉醒和启蒙时期的辩论、杰斐逊和美国宪法的思想背景，再到浪漫主义、现代主义、后现代主义的风潮，去追溯美国宗教和哲学思想的发展历程以及它们的表现。他当然也可以选择关于某一类文学的文章，去了解例如诗歌、戏剧、批评、或是小说的发展概貌。对于从多个角度出发的和延续的研究，索引都同样有用。所以，在若干很重要的意义上，读者总是可以通过对相关的文章的综合比较来得出他自己对美国文学史的理解的。

和1948年版的美国文学史不同，我们没有去修改书中的文章以求得一个“连贯地讲述的”、“统一的、完整的故事”。就是说，编者没有去修改每篇文章的开头和结尾，以便造成连贯的印象。文学作品的多样化和文学批评的多种方式事实上已经成了这个国家的文学的特征；在这种时候，想造成一种连续的印象已经不再可能，而且也不明智。过去30年的文学研究和文学批评表明美国的文学不是一个故事，而是很多个不同的故事。美洲印第安人中的作者们并没有随着欧洲人的到来而沉默下来；他们继续产生出自己的文学，而且还影响了许多新来的人们，从罗杰·威廉斯、约翰·艾略特、亨利·梭罗，一直到加里·斯奈德。黑人们并没有等到奴隶制结束才开始创造他们的文学。最早的黑人小说家和诗人在十八世纪就出现了；其他的早期表现形式，例如歌谣和奴隶们中流传的故事，也表现出高度的艺术技巧。同样地，20世纪以前的女作家也不止安妮·布雷兹特里特和艾米莉·狄金森两人；17世纪以来出现过许多重要的女作家，其中有的人甚至在一定的时期中占据过文学上的统治地位。同人们以往的看法相反，亚裔美国人、西班牙—墨西哥裔美国人和美籍犹太人作家们，从19世纪开始就在用母语和混合语创作出文学作品。除此而外，新英格兰的作家们也并不像许多作品选集和文学史要人们相信的那样是唯一的“美国的”作家。美国其他地区的作家从来就是这个国家的文学的一部分，并且为它的文学遗产作出了巨大的贡献。

在尽量做到内容全面、尽量反映美国文学的丰富内涵的同时，我们也力图提出一

些有帮助的原则，指出那些有延续性的方面。但我们提出的这些概念、指出的这些联系同以往的文学史或者作品选集借以统一起来的那些概念和联系是不同的。我们强调的是一个国家之内的许多个不同的声音。例如，本书叙述的文学史并不只有一个开端；假如只有一个开端，那就不可避免地会造成一种印象，似乎这个国家的文化发源于一个共同的经历，并且只有一个发展的"主流"。本书从四个平行的起源讲起，借以强调文学中的多样化从一开始就一直存在着。十七世纪在美国生活着的形形色色的美洲土著、旧世界的英国人、西南部的探验者以及新英格兰的清教徒彼此截然不同，而且相互激烈地竞争，但他们都影响了这个国家文学的形成。

本书的读者只要浏览一下目录，就可以看到这种不同文化遗产和价值之间的冲突在我们的文学史的每一个时期中都存在着。如同四处漂泊的艾德加·爱伦·坡沮丧地发现的那样，新英格兰的炉边诗人，大西洋海岸中部和边疆地区的小说家和幽默家，以及那个时代的南方的人们似乎是在彼此毫不相干的世界中生活着，创作着。战前马萨诸塞那些超凡脱俗的大男子超验主义者们大谈社会理想和乌托邦，但是他们的思想和诸如弗利德里克·道格拉斯或莉迪亚·马丽亚·蔡尔德这样的政治作家所关心的实际问题相差何止十万八千里！霍桑和麦尔维尔也感觉到来自像哈里叶特·比彻·斯托这样的女作家的强有力的竞争；而这些女作家当时的受欢迎却意味着她们日后注定要湮没无闻。只是在最近，斯托夫人作为一位重要和有影响的作家的地位才得到承认。

本书每一部分中文章的安排都有意识地反映出相关时代的政治和社会的冲突，因为这些冲突常常在文学作品中得到表现。例如在第三部分里，叙述正统文学历史的《文学与文化》就同展示各种非正统文学的《大众文学》放在一起；《文化与意识》一章中论及的那个时期有地位的作家的精神生活，在《移民和其他美国人》和《女作家和新女性》等篇章里得到补充。自始至终，本书都将那些左右着文学潮流的人们和那些反潮流的或者企图进入潮流的人们之间的斗争看成是文学的活力和创造力的源泉。

一部文学史的创作在今天必然会遇到一个基本的矛盾。一方面，在它的写作过程中必然会产生在我们的文学遗产中寻找连贯性和秩序的努力。由于它是一部历史，作者们往往试图指出事件之间的联系，所以它是属于会聚的、向心的话语类型。而另一方面，由于它又包含着批判的理解这一创造过程，所以它又必然包含向现存的秩序挑战的努力，这种努力使本书同时又具有离心的倾向和发散型的思维特征。在整个文学史中，这两种不同的思维和表现方法一直处于俄罗斯理论家米哈伊尔·巴赫廷所说的"交谈的对立"之中。

巴赫廷在谈到历史和小说的区别时说，历史具有一种向心的倾向，它更加关心"诸如法典等等的层积，以便再现出一个时间序列，使各种相互作用的力量可以在历时和共时的角度都得到体现"，而小说则将人们的目光引向讲述的内容和讲述过程本身之间的距离。巴赫廷还认为历史、圣经和史诗有一个共同点，即它们都以权威自居，自命"有使用绝对的语言的特权"，而这一点正是"小说所绝对没有的，相反地，小说有的是对自身语言的局限的愉快的承认"。

《哥伦比亚美国文学史》当然不是小说，但它也不是权威的裁决书。本书出版者的名声和它的标题可能使人感到它的权威性，但本书的编者和撰稿人清楚地意识到对于书中所论及的每一个题目都存在不同的观察和理解。本书的许多方面都表明编著者们坦然承认在过去的事件和今天对这些事件的叙述之间、在文学作品和对作品的理解之间存在着距离。但这种承认同时也是当今文学研究令人兴奋的原因之一，因为各种新理论和新发现在不断拓宽着文学欣赏、研究和批评的天地。本书的目标之一就是要呈现我们社会的种种向心的、同化的力量与离心的个人创造力、批判力和想象力的交汇点。本书的各篇文章汇集到一起，就构成一幅我们民族文化中的种种差异和矛盾以及种种聚合性和稳定性的因素的图景，而文学和文学史既是这文化的一部分，又是它的表现。

敖凡 译

说　　明

近年来出版的有关研究美国文学和历史的学术著作卷帙浩繁，即使把一个有选择地开列出的参考书目编入本书也不切合实际。因为这样一来，能用于本书各篇论文的有限篇幅将不得不严加限制，而许多有价值的研究资料却仍然难以列入书目中来。因此，本书撰稿人在他们的论文中直接注明了一些重要的资料来源，但为了获得简练明晰的效果，他们采用脚注和其他注解形式。如果读者还要进一步研究某些题目，请查阅一些常见的优秀参考书籍。其中特别有用的三部参考书是：罗伯特·E·斯皮勒等人编写的《美利坚合众国文学史》(纽约，1974 年版）文献目录卷；杜克大学出版社自 1963 年以来每年出版的详尽的目录索引《美国文学研究资料》；以及《美国现代语言学协会会刊》每年发表的目录索引。本书提到的每一位作家的名字及其生卒年都出现在索引之中，而且都能在上述参考书中查阅到。

曾令富　译

志　谢

除了本书的编者和作者之外，其他许多人也为这部著作的完成作出了贡献。哥伦比亚大学出版社的有关人士给予了积极的合作，对我们帮助甚大。在开始的阶段，原哥伦比亚大学出版社总编辑威廉·P·杰曼诺给予了我们明智、细致、热情的指导；佩杰·塞普对他的工作进行了协助。在后一阶段，威廉·F·伯恩哈特的编辑工作十分出色。有十几位学者虽然没有正式参与本书的编写，然而却提出了极有价值的意见和建议，他们是：路易斯·丁·巴德，埃德温·H·卡迪，爱德华·H·戴维森，理查德·埃尔曼，德博拉·埃施，小查尔斯·菲德尔森，亨利·刘易斯·盖茨，丹尼尔·霍夫曼，安内特·克洛德尼，保罗·劳特，戴维·莱文，艾米·林，瓦莱里·史密斯和戴维·范李尔。参加1985年6月举行的索尔兹堡讨论会的专家学者们给本书提出的意见也使我们获益非浅。卡罗林·登纳德，苏珊·水内，苏珊·保拉斯基，桑迪·金尔斯，海伦·赖特，乔斯林·泰勒，安娜·马里·雷诺兹和萨利·沃尔夫协助了管理和研究方面的工作。本书的第一推动者是哥伦比亚大学出版社社长约翰·D·穆尔；他从本书的构想阶段到完成一直给予着我们富于睿智的支持。特别让人高兴的是，我们还得到了担任1948年版《美国文学史》主编之一的威拉德·索普的指导和鼓励。

同时，我们谨向允许本书引用版权所有的材料的出版公司和个人致以谢意：新方向出版公司和费伯与费伯有限公司允许我们引用了刊载于埃兹拉·庞德的《人物》（埃兹拉·庞德1926年注册版权，新方向出版公司允许引用）和《短诗集》（费伯与费伯公司允许引用）中的《在地铁车站》和《刘彻》两诗；哈佛大学出版社允许我们引用了艾米莉·狄金森的作品（出版商和安赫斯特学院资料馆允许我们引用了《艾米莉·狄金森诗集》，托马斯·H·约翰逊编，马萨诸塞州坎布里奇：哈佛大学贝尔克纳普出版社，哈佛学院院长和教授会1951，1955，1979，1983注册版权）；新方向和项链出版公司允许引用了威廉·卡洛斯·威廉斯的《那红颜色的手推车》和《这不过是想对你说》，这两首诗选自威廉斯的《诗集，第一卷：1909—1939》（新方向出版公司1938年注册版权）；亨利·霍尔特公司和乔纳森·凯普有限公司允许我们引用了罗伯特·弗罗斯特的《一条未走的路》和《割草》（霍尔特、莱因哈特和温斯顿公司1916，1934，

1969 年注册版权；罗伯特·弗罗斯特 1944，1962 年注册版权；选自《罗伯特·弗罗斯特诗集》，爱德华·康纳里·莱瑟姆编）；查尔斯·伯恩斯坦允许我们引用了《通风井》（选自《抵抗》佛蒙特州温莎：阿维德出版社，1983；查尔斯·伯恩斯坦 1983 年注册版权）；萨利·古德曼允许我们引用了保罗·古德曼的《我变老时经历的混乱》。

在此我们也谨向美国图书馆致谢。该图书馆在参考书籍方面给本书作者们提供了诸多方便。

李　毅　译

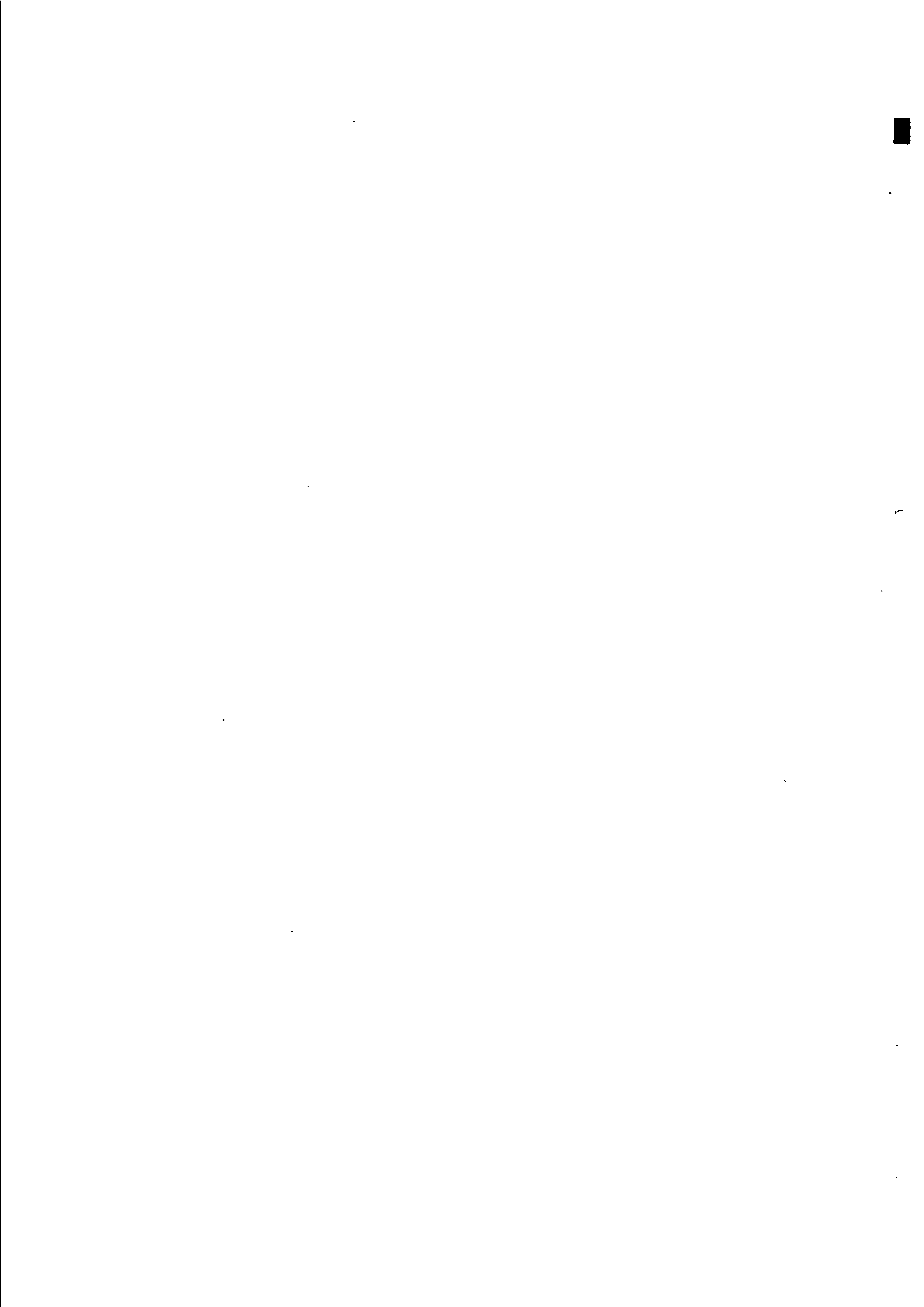
目 录

第二部分：1810—1865 年
副 主 编：特伦斯·马丁

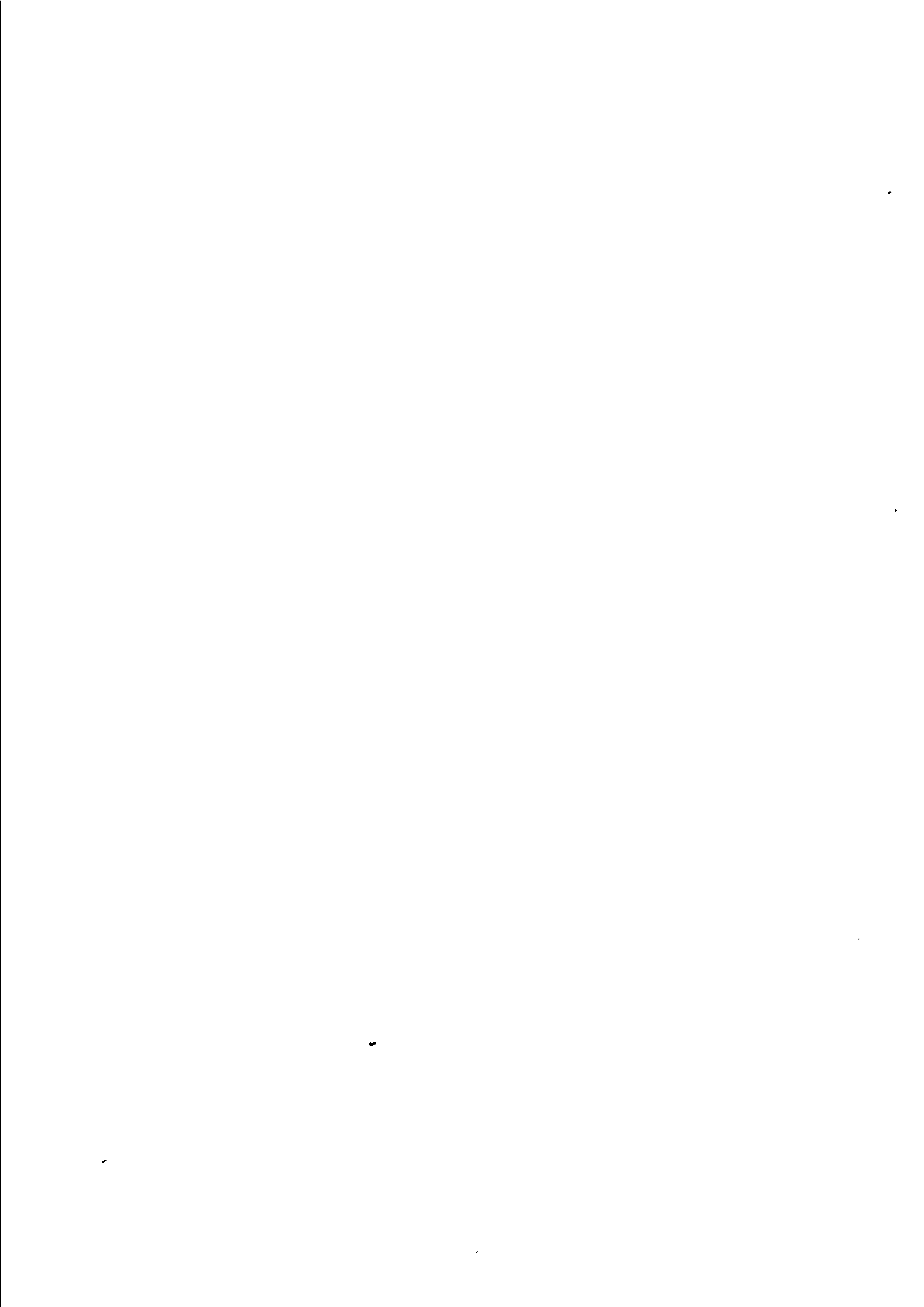
第三部分：1869 年—1900 年
副 主 编：马撒·班塔

第一部分

从最早的开端至 1810 年



Ⅰ. 美国文学探源



土著人的声音

书写（Write）：用雕刻之类的方式在物体表面刻画或构成形象。

——《韦伯斯特新大学生词典第七版》

试想在那遥远的史前时期，一个原始人手握粗糙的工具——一块烙铁，或者是一支满蘸着颜料、样子颇似扫帚的画笔，准备把心中奇妙的意像固定在墙上或岩石上。就在这一刹那间，无论从实际意义或从象征意义上都可以这样讲：艺术降临人间。除了这幅辉煌的作品之外，那位原始人的所有一切，今天都已无从追寻。但作为我们人类的艺术始祖，他却深深地留在我们的种族记忆之中。尽管我们现代人可以对他冠之以复杂的名称，诸如“原始人”和“有文字时期以前的人”之类，然而在漫漫的时间长河中他却全然默默无闻。他曾做过的唯一值得注意的事是画了那幅画，可是他留给后代的却是无量的功德。在他之后的世世代代的生活也由此发生了深刻的变化。这是因为全世界所有的故事都来自那一刹那，所有的文学都在他的手中萌芽、开花。

语言和文学同宗教信仰问题有着密切的关系。在美国有好些圣地，它们历史悠久，神秘幽邃，其中之一是我经常想到的。在犹他州的巴里尔峡谷地区，有二十处保存完好的史前岩画遗址。其中一个叫做“大画廊”的更是令人留连忘返。在嶙峋起伏的岩石之间，有一堵宽阔的沙石墙，墙上绘有巨大而细长的暗红色人形图画。在这古老的画面上描绘的是一长列神祇的形象，他们勇往直前，正从广漠的大地向我们走来。他们有着不可抗拒的力量，我们无法理解他们，在他们的面具下隐藏着无限的可能性。我们不知道它们代表着什么，但我们知道它们有着某种意义。它们永远存在于人类的想象之中，而且毫无疑义地在本质上与神话故事和原始歌谣的语言相通。它们已度过了两千年的岁月，与其他很多事物一样，它们多少透露出一些有关美国文学的本源的信息。

印第安人的声音是美国文学不可分割的一个部分，没有它就没有真正的美国文学史。但迄今为止，我们还没有给它勾画出一个清晰的轮廓。学术研究对其重视不够的原因是不难找到的。首先是因为这个题目太大：美国印第安人口头传统包括歌谣、祷文、符咒、咒文、预兆、谜语和故事等等。尽管由于欧洲文化的入侵，它们已大为衰落，但它们包括的范围之广仍令研究者却步。它们源自种种古老而复杂的语言，历经漫长而无文字记载的时代，反映了纷繁的社会文化形态，其多样性令人瞠目。另一个

原因是研究人员缺乏应有的素质，在这个领域内训练有素的专家寥若晨星。尽管如此，在这个方面展开研究工作是非常必要的。

远在二万五千年以前，北美大陆上就出现了现代美国印第安人祖先的踪迹。他们以游猎为生，四处流浪，足迹很快遍布整个大陆，只是在自然环境十分酷烈的北端很少见到他们曾经居留的痕迹。他们懂得如何生火，如何制造工具，他们和我们一样生活在语言环境之中。

这些先民们感受到这片土地上的山川风物，并将这种感受形诸语言，传之于后世。这也就是美国文学的开始。"文学"这个词包容的含义比"文字"的含义更广。如果说"文字"是指那些用字母拼写而成的篇章，那么它的历史还不到六、七千年。"语言"以及以它为材料构成的文化记录（即文学）却比"文字"要古老得多。口头传统是文学的基础。

把口头传统和文字传统加以比较是一件异常复杂的事情。作这种比较的人不可救药地深受文字传统影响，因为文字已界定了我们的生存范围。我们不可能知道（或完全知道）生存在无文字的口头传统中是怎么一回事，但我们有能力开拓知识的疆域，而且我们有责任尽力这样做，即便是为了发掘那理应属于我们的宝贵源泉，或者说去发现先民遗留给我们的一笔丰厚的文学遗产。

文字使我们对语言产生了某些特殊的看法。它使我们认为字和词是天赐的，而且我们可以储存无限量的词语。这种看法既有好处，又很危险，其结果导致对语言产生一种虚假的安全感。我们对语言变得越来越不敏感。与此同时，我们也失去了领会无言的沉默的能力。

7 然而，在口头传统中，人与语言的关系却迥然不同。在那个时期，词语的数量很少，因而也异常宝贵，它们被小心翼翼地保存在听者的心中。当人们说出这些词语时，他们的态度极其慎重，因为它们会实实在在地被听者听到。它们具有实在的意义，并不被听者认为是司空见惯的东西。人们总是严肃而谨慎地对待这些词语，并把它们牢牢记在心中。

处于口头传统时期的美国印第安人对于词语正是持这种态度，它反映在流传的歌谣和故事之中。从这些歌谣和故事中我们可以看到，歌者和故事的讲述者对语言持尊敬和信任的态度。这也许是该传统最具特色和最重要的方面。

美国印第安人口头传统的核心是对语言效力的无条件的深刻信念。美国印第安人认为字、词蕴含着巨大的魔力，可以用它们来改变乾坤。他们既可以用它来平息风暴，求得丰年，辟邪祛灾，治疗病痛，克敌制胜，也可以利用它来获得爱人的芳心，求得万事顺遂或用来探索死亡的奥秘。的确，世界上没有什么东西比字、词更有力量了。当一个印第安人祷告或讲故事时，他是在同不可抗拒的超自然的神力打交道。他肩负重责，如临深渊。在说话时他头脑清醒，字斟句酌，因为他知道他说的每一个字都具有份量。尽管如此，他知道他有可能会词不达意或不够明确，也有可能被误解或根本没有被别人听懂。在词语面前漫不经心，这是对基本道德准则的违背。

北美印第安人认为，要想传情达意，并不一定非要通过说话不可。有时候可以把语音安置在沉默的背景上，因为这也是传达神灵意旨的适宜的方式。在美国印第安人的口头传统中，占有最重要地位的是表达，而不是交流。在纳瓦霍的叶比柴，歌者常用一种特异而急促的语言唱歌。这是山灵们的语言，我们凡人无法听懂。尽管在通常意义上讲它没有意义，但毫无疑问，这吟唱具有深深打动人心的魅力。

在此意义上讲，沉默也同样具有强大的感动力。在沉默中，普通和异乎寻常的事情各得其所。在印第安人的世界中，当一个字被说出，或者一首歌谣被唱出时，它并非仅仅被安置在沉默的背景上，而是为沉默所包容。印第安人讲故事时往往间以停顿。沉默中或者蕴含着对某些词语的期待，或者延宕着某些词语的意蕴。这些沉默会激发听者的想象，在他们心中引起巨大的回响。在口头传统中，沉默是话音的圣殿。在这个圣殿中，神圣的词语具有无比的生命力。

语言是神圣的，这样说毫不过分。强调语言和神圣之间的联系还不够，因为它们 8 实际上不可分割。试读下面在纳瓦霍印第安人那里采集到的祷词：

在丛山中成长！
众山之主！
年青人！
首领！
我给您准备好了祭品。
我为您生了一堆冒烟的篝火。
恢复我的双脚。
为我恢复我的双腿。
为我恢复我的身体。
为我恢复我的心灵。
为您恢复我的嗓音。
在美中恢复我的一切。
把我身前的一切变美。
把我身后的一切变美。
在美中完成。
在美中完成。
在美中完成。
在美中完成。

它兼具诗歌的韵律和祷词常见的形式，有着使人能立即感受到的宗教性的语调和内容。即是说，歌者的态度具有宗教的神圣性。在这篇祷词中，语言与宗教仪式配合得天衣无缝，口头传统也因此获得了显著的稳定性和与《圣经》相仿的权威性。意味深长的

是，这首内容丰富的祭歌竟以美的观念结尾，这是物质世界的美，是人类身处其中并充分感受到的美。把这种审美的和精神的感受充分地用语言表达出来，这是非常重要的，也是很有必要的。人类总是试图用语言来表现甚至再造周围的世界。祭歌的吟唱者声称他与周围的世界融为一体。他的语言简单明了，意蕴深刻。他承认自身存在于自然界中这一神圣的现实。面对这现实他发出祈祷，以表明自己对它的参与，对它承担的责任以及坚信不疑。他冀图恢复他的身体、心灵和灵魂，在他所处的文化和宗教背景下，这一考虑具有审美的意义，它体现了对完美的存在和有序的美的感受，在此之中他处于中心地位。祷词的效力在他祈祷时已经实现，因为这一切是在美中完成的。

词语常常返回它们自身，这个现象非常令人瞩目也非常有意义。它们超越了作为 9 符号所有的象征价值，与它们所代表的观念融为一体。在此情况下，它们不仅具有直接性，而且具有原始性。也就是说，它们既代表了事物，又是事物本身。

你没有权利骚扰我，
去吧，我正变得强壮起来；
你正离我而去，
你这想吞噬我的家伙；
我正变得强壮起来，强壮起来。
强有力的药在我体内，
你现在再也无力征服我——
我正变得强壮起来，
强壮起来，强壮起来，强壮起来。

与上面所引的纳瓦霍祭歌一样，这首采自伊罗夸伊的禳歌本身就达到了它想要达到的目的。当歌者唱出这些歌词时，他就得到了他所需要的力量。歌者不仅强调自身的力量，他本人实际上就是这力量的创造者。禳歌带给他力量，这一切都是在坚定的信仰中完成的。

有些歌词表面上显得温和而平淡，实际上却隐藏着力量和美。下面这首用来催眠敌人的乌鸦咒文即是一例：

夜里我们躺下，聆听风吹过白茫茫的树林时发出的沙沙声，我们不知道自己是怎样坠入梦乡的，但我们沉沉入睡了，难道不是这样的吗？

下面这首采自奇普瓦的情歌又是一例：

我以为那是一只潜鸟，
可那是我爱人的船桨在荡起水花。

他离开我到苏圣玛丽去了，
我的爱人越走越远，
我再也见不到他的身影。
我以为那是一只潜鸟，
可那是我爱人的船桨在荡起水花。

美国印第安人的歌曲中最简洁有力者莫过于战歌。

让我们瞧瞧，这是否真实，
让我们瞧瞧，这是否真实，
让我们瞧瞧，这是否真实，
这我正在过的生活？
您无处不在的神祇，
让我们瞧瞧，这是否真实，
这我正在过的生活？

这首采自波尼的歌集中地体现了战士的理想。歌者甚至把他自己的生活放置在被考察的地位。如果他的生活不是绝对真实的，那么其意义则无从谈起。如果这样的话，他 *10* 最好弄明白真实情况，以便找出恰当的解决办法。他这样考察生活是出于道德的需要。这首歌包含着淡淡的反讽，以及控制得恰到好处的、近乎出自下意识的修辞力量。整首歌强调了生活质量的重要性，歌者对生活的态度是纯理性的，同时他也摆出一副似乎无所谓的和高傲的姿态。下面这首战歌采自苏城：

士兵们啊
你们逃走了
即使是苍鹰也会死的

这首歌集中体现了美国印第安口头传统的美，作为典范，它几乎无懈可击。一方面是士兵及其逃亡，另一方面是苍鹰及其死亡，这首歌的作者把这两个方面神秘地并列起来。这是一个具有深刻意义的并列式，生命、死亡、恐惧这些永远的要素通过自由、勇气和崇高等得到阐明。我们应细细体味苍鹰之死的含义。我曾长时期地注视着这些印在书上的词句，在静谧中一再听到歌者的声音。这首由七个单词组成的苏城战歌体现了文学的本质，它并未随着时间的流逝而褪色。值得注意的是，我们看到的这首歌只是文字记录，也就是说，最初它并非是由文字写成的，只是通过文字的形式这首歌才得以保存下来。在由语言到文字的翻译和记录过程中，失去了什么，又保留了什么？这我们已无从知晓。这是一首美丽而富于生命力的歌，是最高形态的文学，值得永世留

传。对于我们来说，知道这一点已经足够了。

为了真正理解美国印第安口头传统的本质以及它在美国文学中的地位，我们首先应该对讲故事的人及其艺术有所了解，故事只是口头传统中众多的形式之一，但普遍认为它属于文学范畴。

故事是由词语以及故事叙述者加诸于词语之上的意义所组成。词语的选择、安排及其效果均由故事叙述者确定。他全权掌握着他所要讲述的故事。

故事的种类多种多样。最基本的形式是以某一事件为中心的故事。在美国印第安口头传统中，故事的种类包括原始神话、恶作剧的精灵的故事、英雄传说以及预言等等。除了一些具有史诗因素的故事和创世神话以外，故事的篇幅一般都不长，凝练集中是它们共有的结构原则。

这些故事都是真实的。它们真实地反映了人们的共同生活经验，无论这些经验是实际的还是源于想象的。它们是人类生存状况的表述。如若它们反映的生活包含伦理道德的因素，那么这些故事的真实性在另一层意义上讲也成立，因为它们都基于说故事与听故事的人对它们的坚信不疑。在口头传统中，故事不仅仅起娱乐和教诲作用，它们讲出来是为了使听者相信确有其事。是真的还是假的？是事实还是虚构？这类问题与故事毫不相关。故事是讲述者与听者生活于其间并坚信不疑的现实。在此意义上讲，它们具有无可争辩的真实性。

故事叙述者是最适宜讲故事的人，是富于创造力和创新精神的人。在叙述故事的过程中，他创造了叙述经验，同时也造就了他自己和听众。在叙述故事时，他生活在故事叙述者的人格中；而当他不再叙述故事时，他就是另外一个人了。讲述故事是一种独特的表演。此时他造就了他自己，这是因为他自己创造了说故事时戴的面具，而且这面具绝不雷同。此时他还造就了听众，因为是他确定了听众与故事之间的关系，而且这关系也绝不会雷同。他仿佛在说："在讲这个故事时，我是这样，因为我想象自己是这样；在讲那个故事时，你们是那样的，因为我想象你们是那样。想象是这个故事的要素，实际上也就是故事本身。"

那个采自基奥瓦的造箭人的故事伴我一生。我孩提时最早的记忆就是父亲在对我讲那个故事。在我心中它比其它事物都更先扎下根。我用笔写下的第一个故事就是它，我还曾多次表达过关于它的想法。我也曾多次对身边的人们讲过这个故事。尽管如此，我觉得我还是没有发掘完它的全部意义：

> 如果你想要知道一支箭是不是好箭，你应当看上面是否印有齿痕。基奥瓦人造好一支箭后，便用牙齿把它咬直，然后再把它搭在弦上，看它是不是挺直。从前有一对夫妇深夜在帐篷里干活。丈夫在火堆旁造箭。过了一会儿，他看见了一样东西。帐篷是由兽皮缝制而成，在接缝处有一个小孔，有人站在帐篷外面，正透过小孔往里瞧。丈夫没有停下手中的活，他小声对妻子说："外面有人。别害怕。我们随便些，就像在谈一些平常的事情一样。"他拿起

一支箭，并用牙齿把它咬直。然后，与平时一样，他把它搭在弦上并瞄准。他往这个方向瞄瞄，又往那个方向瞄瞄。与此同时，他一直在说话，表面上他仿佛在同他妻子讲话，但实际他是在说："我知道你在外面，因为我感觉到你眼睛在盯着我。如果你是一个基奥瓦人，你就应该懂得我的意思并且说出你的名字。外面那个人没有应声"。那造箭人继续往四下里瞄。最后他瞄到了他敌人所在的方向，松开弓弦，那箭飞过去刺穿了敌人的心脏。 12

要知道直到最近，这个关于造箭人的故事还鲜为人知，它一直是那我们称为口头传统的古老语言之链中脆弱的一环。说他脆弱，是因为尽管这故事一代传一代，已被讲述过很多遍，但总是面临着在下一代失传的危险，换言之，它随着故事叙述者的话音，以及他所表达的当时人类生存条件的意义的消逝而消逝了。

造箭人的故事是辉煌的想象的结果，也是简单、直截然而深刻、罕见的词语及其意义的实现。它比其他任何东西都更清楚地展示了想象的本质。具有特殊意义的是，它指出了想象的人格化特征：人是由语言构成的。

重要的是这个造箭人的故事以一种特殊的方式回归于自身。它是一个关于语言本质的故事，而它又由语言构成，因此与其主题密不可分。事实上，叙述与内容已合面为一。造箭人的所作所为在故事中并不重要，重要的是他说的是什么，事实上他的确把最重要的东西说了出来。最主要的是他说了，并因此把自己的生命置于不确定的境地。最使我感兴趣的恰恰是故事的这个方面，因为在此状况中语言充分意识到了自身。在这里我们离文学的源头和对象很近，我们还可意识到语言在本质上所具有的一些危险而带有强制性的因素。"如果你是基奥瓦人，你就应该懂得我的意思并且说出你的名字。"这简短的话语既是提问，又是请求，它是冒着极大的风险说出的。只是在这一瞬间，造箭人才完全地实现了自己，他的现实存在于语言之中。他那简单的话语既包含了他的全部命运以及他作为人的全部定义，也暗示了我们的命运和本质。他冒险说话是因为他不得不这样做。语言是他所有知识和经验的贮藏所。只有语言才能给他提供生存下去的机会。出自本能，他态度诚恳，小心翼翼地同语言打交道。"我们随便些，就像是在谈一些平常的事情一样，"他说道。他只要求那位居心叵测的陌生人说出自己的名字，亦即说出一个词或一个音节，作为造箭人所说的话的回应，以表示他的话已被对方理解。但那陌生人并没有应声，于是造箭人顿时明白了他以前未曾明白的事实：那陌生人是敌人，而且他就在面前；在某个重要方面，他处于优势。毫无疑义，造箭人说的话暴露了他所处的险境。帐篷外那人肯定是敌人；故事叙述者两次这样告诉我们。造箭人在危险面前并没有畏缩，他敢于冒险到底，结果重新得到安宁和幸福。这个故事的意义在于它显示了语言逐步形成意义这一本质特点，而且故事本身焦点正是集中在从语言到意义这一过程中。它似乎想要阐明语言包含危险和责任这一观念。一言以蔽之，故事似乎在告诉我们，任何事情都包含着冒险。这观点也许是正确的，也许整个文学都是如此。 13

造箭人的故事具有高度的隐喻性，它彻头彻尾地是一个关于一切故事的本质的故事，也可以把它看成是给文学下的定义或阐明文学的本质的一个范例。它既复杂，又简单。随着时间的流逝，它显示出越来越丰富的内涵。故事本身很简单，但有如解谜语时的情况一样，试图发掘它的含义的人总是遭遇到它的抵抗。它和棱镜有共同之处。

造箭人最显明的特征就是他是由语言构成的人。在语言中他拥有最高的存在，语言世界也是他的先辈和后代的生存之地。除此之外，别无其他生存地。这个世界拥有明确的现实和无限的可能性。与其他一般人相比，造箭人理所当然更能适应生存环境。我们可以想象他朝着未知的黑暗世界迸发时那英姿勃勃的雄姿。

尽管如此，故事中的造箭人仍是如此谨慎和孤独。我们被告知巨大的灾祸随时可能会降临到他的头上，他只有用唯一的方法去对付它。我毫不怀疑这个故事的真实性。语言决定了造箭人的一切，他的故事又决定了我们的文学经验。我在这里提一下作为这个故事基本因素的反讽，是它使得由语言构成的人这个主题得到特殊的强调。故事讲述者既无名，又无文化。我们对他的情况知道得极其有限，只知道故事中有他的存在，而且他是带着面具的。不过这已经足够了。他用语言讲述他的生活以及他所面临的危险。我们认为，他和造箭人实际上密不可分。和他同时代的人今天都已湮没无闻，14 而他却幸存下来，这是由于他曾用嘴讲故事。这正与造箭人的情况相仿，因为语言也是他存在下去的唯一机会。他能超越若干代人而幸存至今，这也是理所当然的。

在美国文学中，印第安人的声音往往遭到忽视，而在另一方面，这声音又无处不在。即便那些对美国印第安口头传统了解非常有限的作家（其中包括一些美国文学史上的泰斗）也一直承认这个传统的存在，并试图把它永远保存下去。这个传统深深扎根于新大陆的土地之中，任何人都无法否定它，它蕴含着如此不同凡响的内容，丢弃它无异于丢弃一种无价之宝。

印第安人的声音在近代文学中的出现是美国文学史中最重要的发展之一。一些重要作品起着过渡或者沟通印第安口头传统和当代文学的桥梁作用。例如，奈哈特的《黑角鹿说话了》（1932）至今仍是介绍美国印第安口头传统的标准作品。书中不可缺少的因素是奈哈特本人的声音。作为一个诗人，他独具慧眼，对黑角鹿语言的抒情性洞察人微，并在作品中保留了其精髓。

美国印第安诗人的数量可观，他们发表的作品是美国文学重要的组成部分。印第安小说家的数量相对说来则很少。与小说相比，诗歌与口头传统的形式有着更加密切的关系。这也许是造成上述不平衡现象的原因。尽管如此，一些现代印第安小说家已经取得了引人瞩目的成就，还有一些在不久的将来也定会崛起。

空气中充满了。
迷惑的蜜蜂们组成了迷惘的星群。
透过复眼，
它们把我瞧了又瞧。

在一百个地球和升起的月亮所组成的混乱中，
我被增殖
分裂。

这是印第安诗人琳达·霍根所写的《运输途中的蜜蜂：奥沙基县》中的一部分。这些诗行可以说是脱胎于口头传统，尽管诗中包含一些具有科学色彩的词汇，如“星群”和“复眼”。就本质而言，这首诗与下面这首以口传方式流传在奇普瓦的诗不无相似之处：15

我的双眼
在大草原上搜寻
在春天中
我感受到夏天的气息

来自奥科玛的诗人西蒙·奥提兹的作品一贯以刚健明快著称。他的诗歌回荡着普韦布洛那个地方特有的硬朗而浑厚的旋律。他那用迷人的古老韵律创作的诗歌常常揭示了现代世界最黑暗的一面。克瑞克女诗人乔伊·哈乔的诗歌同样具有刚健明快的特点。在她所有的作品中，我们都可以看到她作为一个女人对时代的积极参与，同时也可看到她如何把传统融入这种参与之中。她还使我们感受到印第安世界中女性的魅力。

在当代美国印第安小说家中，詹姆斯·韦尔奇特别引人瞩目。他的处女作《血中的冬天》(1979) 已成为关于印第安居留地的经典小说。他另外两本引起注意的小说是《吉姆·朗利之死》(1979) 和《愚人的欢叫》(1986)。路易丝·厄尔德瑞奇的两本小说《爱之药》(1984) 和《甜菜皇后》(1985) 则描写了北方平原的生活。莱斯利·西尔科的《仪式》(1977) 以其卓越的技巧展现了当代普韦布洛地区的生活。奇普瓦作家杰拉尔德·维热诺是一个难以捉摸的魔术师式的人物。他的名作《圣路易斯·贝尔哈特的黑暗》(1978) 已成为先锋派的经典。他也许是本世纪美国印第安作家中最卓越的讽刺家。

在图书馆的书架上，经过口传至今的美国印第安人的歌曲集和故事集与当代美国印第安作家的诗歌和小说分为两部分并排陈列。这是一个有趣的分类法，但这种区分只是表面的，而且是不真实的。这两类作品互通渊源，它们实际上是同一个声音。这种连续性从未中断过，它从史前时期绵延至今，它体现了美国文学的完整性。

N·斯科特·莫曼德 撰文　　袁德成 译

美洲大陆发现与探索时期的文学

埃德蒙多·奥戈曼曾经说过，在发现美洲大陆之后还必须虚构一个美国，因为 16 封闭的欧洲思想界容纳不了新世界。然而这虚构却始于首批造访美洲的欧洲人笔下。他们向家乡的读者们报道地平线那边发生的新鲜事情，其文风粗犷豪放，反映出长途跋山涉水的艰辛。从这些零碎而即兴创作的文字中，欧洲人逐渐形成了对美洲的印象。如果说美国文学的早期经典作品不都是在欧洲写成的话，那么可以说它们都是为欧洲读者而创作的。

此外，这些作品中的大多数不是用英语，而是用西班牙语和法语写成的。哥伦布本人没有留下一篇重要作品，但在科恩编的文集《哥伦布的四次旅行》(1969) 中我们可以读到有关他的航行的文献，而且可以感受到在记录最近以来的损失时他那日渐加深的忧郁。在1492年，他因看到“大片的原野、丛林和异常肥沃的土地”而欢呼雀跃，但这惊喜之情未能持久。接踵而来的是第二次航行的困惑，第三次航行的痛苦，以及最后一次航行时那近乎疯狂的情形。在美洲之旅的初期，哥伦布曾说过：“一个人旅行得愈远，他学到的知识就愈多。”哥伦布本人的实践证实了这条意义深刻的现代原则，但他同时也获得了丰富的道德教益，而这却是他始料未及而且不情愿得到的。他在1503年从牙买加给西班牙国王发了一封信，信中哀叹道：“在二十年中，我勤奉王室，含辛茹苦，出生入死，可我什么好处也没有得到。”这个为西班牙发现了一个新大陆的人在故乡甚至连一幢房子都没有。在这些文字中我们第一次听到美洲大陆浪游者的哀音，这些身无居处的流浪者们一无所有，有的只是面前那广阔的空间，以及在这空间 17 里旅行所必须忍受的艰辛。哥伦布这个热那亚人发现的也正是这些东西。

哥伦布发现的土地不久就被比他更为幸运的人占据。在这些征服者中，科尔特斯最擅长于文字表达。在现存的写给查理五世的信函（写于1516——1526年间）中，他表达了要矫正西班牙虐待土著的弊端的崇高理想，可是他本人不久也就卷入了血腥镇压和征服的行动之中。在他的书信中，关于阿兹台克的种种奇观的描述不久就消失了，代之而起的是为扩展帝国统治而施行的种种肮脏措施及有关报道。如同哥伦布的情况一样，这具有反讽色彩的文字是从辉煌形象到黑暗故事的突变，它使科尔特斯的书信

也带有强烈的文学性。在科尔特斯的同代人努涅斯·卡韦萨·德巴卡的文章中，这反讽在艺术上第一次达到了成熟阶段。努涅斯的《记事录》(1542) 是关于他远征佛罗里达的记叙。在 1528 年，努涅斯率领四百人登上美洲大陆，他们的行动在 1576 年就半途而废了，努涅斯和他的三名下属最终深入到墨西哥大陆。在记载的事件的数量上，《记事录》远远超过其他西班牙人所写有关南美大陆的文献。它记叙了在 1513 年对蓬塞发动的突袭，也记叙了在 1539 年至 1542 年期间和 1540 至 1542 年期间分别对赫尔兰多德梭托和弗兰西斯科德科罗纳罗发动的袭击。这是一个关于内心斗争、巨大损失和最终胜利的故事，它充满克制的叙述和神秘感，故事的叙述者十分注意细节和隐义，这在当时实属罕见。就像后期的印第安俘虏一样，努涅斯在挣扎求生的过程中逐渐失去了他欧洲人的特性，唯一保存下来的只是那些难以捉摸的本质因素。他声称，他的书是一个"赤裸裸"地从美洲回来的人唯一可能奉献给自己国王的东西，与其称之为一本异乡风情录，还不如称为一份信仰的证明更恰当些。

甚至在努涅斯在佛罗里达登陆之前，其他探险者已经在北美大陆活动，并且同样也发现了无边无际的旷野和反讽的情调。卡伯特和他的儿子塞巴斯蒂安很早就在北美进行探索活动。最初他们是替英国干活，但他们的工作并未取得立竿见影的成果，而且留下的文字记载也很少。佛罗伦萨的韦拉扎诺代表法国王室，于 1524 年在卡罗来纳北部登陆，其目的是想开辟一条航道。十年之后，卡蒂埃在阅读卡伯特父子的航海报道之后，对航海探险也感到极大兴趣，并进行了他三次航海探险中的第一次探险活动。至此法国人第一次来到美洲大陆腹地。尽管卡蒂埃留下了重要的航海记录，但它们当时在法国并没有受到重视。倒是意大利人赖麦锡在其出版于 1556 年的《航海旅行》中首次记载了卡蒂埃的航海活动情况。约翰·弗洛里奥在 1580 年将此书译成了英文。1598 年，此书又由英文转译为法文。卡蒂埃的探险活动的报道终于得以用法文刊行于世。由此可见，数量甚多的早期美国文学作品不仅仅在内容上与飘流有关。

到了十六世纪七十年代，上述情况有了变化，甚至在新大陆失败了的探险活动也能迅速地在欧洲吸引众多人的注意。例如，在 1562 年，法国人在卡罗来纳建立了加罗林要塞并把它用作避难所，但这个要塞被愤怒的西班牙人在 1565 年夷为平地。就在这个短命的要塞消失之前，在欧洲已出现若干种关于它的情况的长篇报道。在此之前行动迟缓的英国人如今也积极地加入了对新大陆的探索活动。弗洛里奥关于卡蒂埃的报道是这种情况的一个旁证。在英国避难的新教教徒里保于 1563 年写了一本关于加罗林的书——《佛罗里达发现史大全》(1563)，此书也为当时的情况提供了旁证。它最初以手稿形式流传，后来在英国被译为英文发表，英国女皇阅读此书后亦开始考虑开发美洲的可能性及其前景。 18

直到十六世纪后半叶，英国对新大陆的认识还多半不是来自英国人自己进行的探险活动，而是来自外国的消息报道。到了十六世纪七、八十年代，欧洲各国之间的竞争加剧，英国海盗开始出没于西班牙在美洲的属地，英国航海家开始勘探从佛罗里达到巴芬岛的北美海岸。也就是在这个时期，首批关于英美关系的文献开始出现，在此

基础上诞生了未来的美国文学。英国对美洲的兴趣一经唤起就再也没有减退过。在十六世纪末期，在詹姆斯敦、普利茅斯、波士顿、查尔斯顿和费城等地的永久性殖民地取代了原来的尝试性的土地掠夺。英国人最初因为“新发现的世界”而引起的欢欣（以及由于对它的茫然不解而引起的恐惧）至此已被一种窘迫和沉闷的感觉所代替。殖民地的语言（通常在其根源和情调上都属于美洲）开始取代异域形象，而早期的欧洲探险家们正是用这些形象来描绘他们的西部之旅的。

在 1576 年至 1583 年期间，马丁·弗罗比歇和汉弗莱·吉尔伯特率领英国探险队向美洲北部进发，他们看到的是如此荒凉惨淡的情景，以至于他们留下的关于探险失败的记录也具有类似的阴郁的情调。弗罗比歇手下的三个人——克里斯托弗·霍尔、戴恩尼思·塞特尔和托玛斯·埃利斯留下了这些记录（在十六世纪七十和八十年代，这三个人曾十分活跃），它们叙述了北方的酷寒，以及严酷的自然条件，这一切使得怀着崇高目的的探险家们不得不在现实的死亡威胁而前却步。这些记录描述了他们在黑暗中摸索的情景，充满了反讽的情调。它们最初分别发表在不同的刊物上，后来被理查德·汉克卢特收入《英格兰民族重要航海旅行及发现记》。弗罗比歇原先以为征服新大陆很容易，最终却被新大陆挫败——这是每篇记录的主题。吉尔伯特的命运则更具有悲剧性。爱德华·海斯描写了北美大陆严酷的气候条件，同时也为吉尔伯特的个人品质勾勒了一幅图画。吉尔伯特为流言蜚语所累，有人说他是个志大才疏的人，“为了沽名钓誉不惜以自身性命冒险”，因而在航行探险时显露出无能，而且碰到坏运气。海斯是这样描写吉尔伯特的结局的：“海洋上刮着可怕的风暴，他坐在舢板的后部，手中握着一本摩尔的《乌托邦》，口中背着希斯洛德对死亡挑战的话，一副灵魂出窍的模样。这位船长手中握着书，坐在船的后面，他表现出欢乐的样子，对我们喊道：‘无论是在陆地上或是在海洋上，我们都离开天堂不远’”。正如海斯所说，他是一个“走极端的人”，一个为“想象中的善”而演出悲剧的人。

英国人的北美大陆之梦就这样不断地做着，一直到梦醒为止。英国人在南美的探险最初还比较顺利。吉尔伯特的兄弟雷利爵士曾参与吉尔伯特的第一次探险，但他侥幸未参与 1583 年那次探险，因为那次探险以全军覆没而告终。雷利继续吉尔伯特的探险活动，但他放弃了北方而转向气候较为温暖的地区。在 1584 年，他派遣菲利浦·阿曼达斯和阿瑟·巴娄到罗阿诺克去进行第一次探险活动。当船驶近奥特班克时，他们其中之一报告道：甚至在看见大陆之前，他们“就闻到了浓烈的香味”，因此，他们估计前面一定是一个“馨香的花园”，而不是荒原。他们匆匆考察了海岸地区，友善地对待当地居民，宣布那里为伊丽莎白一世的领地，然后就连忙回家报告好消息。但是这个田园牧歌式的地方不久就遭到了破坏。理查德·格伦威尔于 1585 年在那里建立了殖民地，并破坏了与当地印第安人的友好相处的关系，其后果殃及约翰·怀特。他和格伦威尔一起在 1585 年来到这里，并在 1587 年取代了他。

在 1585 年，怀特与博物学家托玛斯·哈里奥特合写了一本《弗吉尼亚新发现土地简短而真实的报告》，怀特为其有关罗阿诺克部分画了插图。在插图中，怀特表现了他

对该地区的美好希望。但是希望很快就被绝望行动的消息所取代。怀特取救济物质的行动因故延误，他原拟于1588年返回，而实际上在1590年才返回。当他回到罗阿诺克时，面前只是一片废墟，无一幸存者。阿曼达斯和巴娄曾经闻到的馨香演变成岛上的灾难。英国人最初建立种植园的企图遭到全面失败。而怀特则成了英国破灭了的幻想的记录者，而在当初，他曾满怀西方人的激情来到这里。在汉克卢特鼓励他撰写的1590年航海日记中，怀特记叙了他对美洲的感受，其中透露的情况对这些大胆的计划不啻是泼冷水："我们找到了五口箱子，"他写道，"它们被原种植园主小心地隐藏起来，其中三口属于我们。在那个地方的周围，很多东西被破坏了，搞得一片狼藉。我的藏书的封面被撕掉了。由于雨水侵蚀，我的图画和地图的框架腐烂了。我的甲胄也锈坏了。" 20

但是汉克利特和英国人仍然没有退却。在十七世纪末，雷利、约翰·霍金斯、弗兰西斯·德雷克和托玛斯·卡文迪什等航海家们在进行环绕地球航行的探险活动，并为再次在弗吉尼亚移民，继续完成雷利和怀特未竟的事业作准备。这些航海家的活动在汉克卢特的《重要航海旅行记》中均有记载。这本书实际上是第一本用英文写的美国文选。在此书中，汉克卢特整理了上一世纪有关新大陆的零散报道，使它们具有一种新的魅力。汉克卢特牧师本人并未实现亲自造访美洲的宏愿，但他起的作用俨然是鼓吹英国向西扩张的牧师的作用。他发表了关于大英帝国的布道文（例如发表于1584年的《论向西开发移民》），并把他的思想灌注在这些文章之中。在1598年，他曾宣称在收集整理英国的海外臣民所写的文章的过程中，曾渡过了若干"不眠之夜和辛劳的白天"，经历了多少"酷热和严寒"。他实际上是把他编辑整理工作的辛劳与书中所描写的探险者的艰辛等同起来。他还给他的文学继承人塞缪尔·珀切斯留下了一大堆未经整理的材料。在珀切斯的《汉克卢特遗作，或珀切斯游记》中，英国人发现他们世俗著作中的另外一面。如同在汉克卢特的著作中一样，这卷著作中的美洲探险者的形象是英勇顽强的行动者的形象。但汉克卢特和珀切斯的著作都提到了他们的探险活动所具有的反讽意味和悲壮的一面。

在1607年，随着第一个永久移民地在詹姆斯敦的建立，这种英雄情绪变得难以维持。正如乔治·珀西在他的《论向西开发移民》（写于1607年）中所说的那样，文章的作者们在新的土地上看到"美丽的草地和高大的乔木"时，"最初感到极为兴奋"。可是当他们定居下来之后，却不得不忍受饥饿的煎熬和痛苦。这种折磨如果未曾使汉克卢特和珀切斯情绪低落的话，它却不可避免地给探险者们的最初的热情泼了冷水。一些人尽管受苦受难，却不愿使在英国本土的人因大英帝国梦的破灭而丧气。威廉·斯特雷奇在百慕大船倾人亡。然而在其所写的《托玛斯·盖茨爵士的海难和遇救的真实报道》中，他却轻描淡写，避免把事情说得太坏。斯特雷奇后来为弗吉尼亚起草了"宗教、道德和军事的法律"，但他却不懂得，记叙盖茨在百慕大或弗吉尼亚所遭到的挫折，会使读者更感兴趣，也更符合事实。在美洲探险遇到挫折这一主题早在有关科尔特斯和努涅斯的记叙中就已出现，它在《暴风雨》中也占有一席之地。在这个方面， 21

与其他人一样，珀西是更为典型的弗吉尼亚作家。在他的《一个真实的故事》(1622——1625) 中，他用冷峻的笔法描绘了英国人与印第安人之间的野蛮交易。在他的作品中，我们可以听到尚具雏形的美国本土文学的声音。这种文学的标志不是秩序，而是混乱，其主要成分是记实，而不是想象。

这声音也可以在约翰·史密斯的记叙中听到。尽管史密斯在弗吉尼亚居住的时间还不及珀西的一半，但他同样深知当地条件的困难，并且从未停止过抱怨。他了解一般人在那里所受的磨难，但是他的切身体会却促使他写下了一系列著作，从《真实的记录》(1608) 到《弗吉尼亚概述》(1612) 以及《弗吉尼亚、新英格兰和萨摩群岛通史》(1624)。他把新大陆视为他自己的天地，并强烈地感到在这片土地上，他的人格和个性将会得到锻炼和捍卫。这一态度把他与其他的弗吉尼亚早期移民和大多数早期美国作家区别开来。因此，他代表着在广义的美国文学中存在的一种新的倾向—— 一种与地理环境紧密结合的文学。在他的著作中，我们第一次感到自我与大自然的融合，个性与环境的交融。这就使得自然环境在美国文学中不仅仅是纯粹而简单的地理环境，而且被赋予精神上的意义。他那遒劲有力的笔触无畏地展现了他的世界，并征服了读者。他在1624年出版的《通史》中特别淋漓尽致地刻画了浪游生活的艰辛，事实上他已把自己的故事与英国人眼中的美洲合二为一。尽管他在弗吉尼亚居住的时间并不长，然而却拥有当地居民才能有的丰富的想象。如果我们把称为我们美国的第一位作家，这并不过分。

在弗吉尼亚以及其他后来建立的殖民地，随着社会需求的变化，文学创作也相应发生了变化，文学家不久就有了新的任务。他们的任务不再仅仅是观察这片土地，给它命名或记录下最初看到的奇观，而是为占有它而出力。尽管新的发现这一思想仍然能激励一些作家并成为他们创作的契机，(例如威廉·伍德的《新英格兰的前景》、约翰·乔斯林的《新英格兰的珍稀物》、约翰·汉蒙德的《利厄与雷切尔》、乔治·艾尔索普的《马里兰的特点》、威廉·佩恩的《宾夕法尼亚概况补略》以及约翰·劳森的《通向卡罗来纳的新航程》等)，而且时至今日，威廉·卡洛斯·威廉斯和F·司各特·菲茨杰拉德依然能从中汲取灵感，并写出激情洋溢的作品，但在后来的作品中，"甜密的馨香"已十分鲜见。当我们回溯这一思想的历史时，我们就会在历史学家威廉·布雷德福论新英格兰的著作《纪事录》(1622) 中发现类似今天威廉斯等人的优美文字，以及他与具体环境的密切结合。对于布雷德福来说，开航时从海上吹来的"阵阵微风"有着十分重要的意义。与此相比较，他的《普利茅斯开发史》(写于1630年至1650年) 则要抽象得多。这种由描写具体可见的事物转向叙写复杂的殖民地的行政管理标志着美国文学的一个发展阶段。在此之前，作家们对这片土地还不熟悉，他们只是站在它的边缘，用充满形象的文字写作，很少采用叙述的方式。

在十七世纪，英国在美洲大陆沿岸的势力还是相当有限的。在1700年以前深入探查这片土地的不是英国人，而是法国人。在普利茅斯殖民地建立之前，布律莱已经深入到苏必利尔湖；而尼科莱在1634年抵达密西西比河的上游。他们的导师尚普兰在荷

兰人之前就勘察过纽约地区，而且他甚至先于约翰·史密斯在新英格兰作沿岸航行。在这三人中，尚普兰取得的创作成果最大，尤其是他的《航行》(1617)、《航行与发现》(1619)——此书是关于布律莱的难以置信的故事的——以及他的最后也是篇幅最长的著作《新法兰西的航程》(1632)。尽管他的通往西北的航行屡遭挫折，但尚普兰从未完全丧失信心。他不倦地追求他的梦想，因为如果这梦想一旦实现，法国将获益不小，但他的想法经常使他误入歧途。例如，维诺在巴黎给他讲述了一个凭空杜撰的航海故事，于是他就信以为真，并耗费巨资组织了一次航行。结果此次航行并未成功，他好不容易才把船开回加拿大。尚普兰在他的书中记载了如此之多的失望，以致使欧洲人更加感到美洲大陆的广阔无垠，以及它那吞噬人类梦想的能力。

至1700年为止，英国人已控制了从缅因到南卡罗来纳的沿岸地——包括新尼德兰，正如文德尔顿克所著《新尼德兰文学精粹》和《新尼德兰概述》两书中所显示出来的，新尼德兰的文学传统逐渐地融入到英国文学传统里去了——而法国人则在为创立他们的第二帝国作准备。肖欧特和拉迪松在十七世纪中叶曾深入到北部的湖泊地区。探索南部地区的则是若利埃和马奎特，后者曾在他的《日志》(1681)中叙述了他们在密西西比地区的艰难的探险活动。然而最懂得密西西比河的可怕脾气的要数莎莱。在遇害后，他留下了大量的信件和上呈朝廷的报告。除此之外，关于密西西比河的较好的情况报道包括亨内平的《路易斯安那概况》(1688)和汤蒂的两本《回忆录》。这两本回忆录分别记载了1678年至1683年以及1687年至1691年这两个时期发生的事情，它们在作者生前并未发表。读进来最感动人的是莎莱的随从若特尔所写的《日志》(1713)。若特尔把密西西比称为“一条要命的河流”。在这次最后的失败的探险活动中，作为领队的莎莱死得极其悲惨。他的下属对他发动袭击，并把他的尸体拖到丛林里去喂“贪婪的野兽”。 23

自从哥伦布首次踏上美洲大陆之后，差不多两个世纪过去了。巨大的希望和极其可悲的结局依然这样不可名状地交织在一起。在某种意义上讲，这将是最深人的发现，因为这片不可知的精神原野还有待开拓。但是，从此刻起，这探索将主要是带有美国色彩的探索。它产生的文学硕果也将越来越具有美国本土的想象的特点，尽管有时也会出现类似威廉·巴特兰姆创作的那类具有异国情调的作品。美国作家的想象是在广阔的空间里形成的，因此，在美国的经典文学作品中，这想象将一再回归广阔的空间，美国文学也不再是欧洲的产物了。

韦恩·富兰克林 撰文　　袁德成 译

处于美国初创时期的英国文学

一个描写新大陆崭新的美国经验的文学竟然会与英国文学传统有着极深的渊源关系。这具有讽刺意味的现象仅仅是表面上看来如此而已。同其他人一样，作家在理解和处理新素材时，至少要部分地使用熟悉的文学形式，尽管最优秀的文学作家总能成功地使熟悉的形式陌生化。因此，文学史家们现在一致认为，美国文学既是土生土长的文学，又是英国文学的继续。

英国文学和美国文学之间存在的这种连续性源自共有的文化和民族性。拉丁语、哲学、历史、古希腊罗马文学、西塞罗和拉米斯特的修辞学。以及以弥尔顿的《序曲》为代表的雄辩术等等，都是英国和美洲殖民地学生学习的主要课程。此外，英国人和美洲殖民者共同拥有英国宗教改革时期的经历和神话：是伊丽莎白女皇把信奉新教的英国从西班牙和嗜杀成性的玛丽手中拯救出来；西班牙无敌舰队的覆灭是上帝创造的奇迹；一系列具有天启性质的事件如查理一世与议会之间的战争、查理一世的伏诛、清教徒群圣的统治等。上述神话的文学表现也是他们的共有财产——约翰·福克斯的《圣烈录》、莎士比亚的历史剧、斯宾塞的《仙后》、弥尔顿的《失乐园》、班扬的《天路历程》以及作为此书基础的白话本《圣经》(特别是广为流传的日内瓦加尔文教派注释详尽的1560年版)。由于宗教改革禁止将《圣经》用于诠释个人的事情，而且新教预示学倾向于用上帝意旨所安排的历史进程来解释当代的事件乃至个人生活，因此大西洋两岸都拥有诠释历史经验的共同术语。最受尊崇且影响最大的英国宗教抒情诗人乔治·赫伯特在制造宗教改革神话的同时，明确宣告了英美之间的这种连续性："宗教踮着脚尖站在我们土地上，它正准备越过海洋在美洲彼岸登陆。"由于这些诗行，他的诗集《圣堂》(1633) 在获取出版许可时曾遇到麻烦。

英国人以各种方式在想象在或在实际上获得美国经验：或者作为朝臣和冒险家(例如沃尔特·雷利爵士，是他在罗阿诺克岛上建立了第一个殖民地)；或者作为暂时的移居者和管理者，或者作为在商业公司中购买股票的投机者，这些公司为在新大陆进行贸易和移居的人提供资助。英国酷爱旅行的诗人乔治·桑迪兹就是一个典型例子。在1621年至1625年期间，他是英国派驻弗吉尼亚的财政官。他翻译的奥维德的《变

形记》是在美国首次用英文写成的重要诗作。这个译本充满了注释，它们综合了古典时期、中世纪及文艺复兴时期各家对奥维德创作的神话的诠释。在给查理士国王献辞中，桑迪兹形容此译本为“源自古罗马，但诞生于新大陆，因而不可避免地具有粗犷的风格。”这表明了将古典文学遗产与美洲经验结合起来时所遇到的挑战。理查德·汉克卢特的《英格兰民族重要航海旅行及发现记》是一部具有史诗规模的集子。它收集了近一个世纪英国海员的记载，以及旅行者夸大其辞的故事、宣传性质的短文、地理情况记载和航海日志等。它是冒险故事、传奇故事和真实记载的大杂烩。当作家们描述约翰·史密斯船长、威廉·布雷德福以及托玛斯·莫顿等的英雄业迹时，这本书为他们提供了范例。

因此，毫不奇怪，这共同的传统给英国人、探险家和殖民者提供了共同的神话框架，他们透过它观察美洲大陆的自然环境与生活状况。半是黄金时代的颂歌，半是乡村田园牧歌的《阿卡迪亚》就是这些神话之一。在此书中，宁静、未曾玷污的自然美，令人心旷神怡的乡村淳朴生活与宫廷、城市生活中的腐败、野心和沉重的负担形成对照。《阿卡迪亚》的情调，可在若干英国田园诗、戏剧和浪漫传奇中寻到（如菲利普·锡德尼爵士的《阿卡迪亚》[1590，1593] 和斯宾塞的《仙后》（第六卷）)，尽管它在邪恶势力的进攻面前显得十分脆弱。《暴风雨》（1611）中普洛斯彼罗的荒岛暗含美洲即是阿卡迪亚这一思想，尽管卡里班并非是一个崇高的野蛮人。而且更耐人寻味的是，26 当米兰达高唱：“啊，新奇的世界，有这么出色的人物”时，她并不是在歌颂当地的土著，而是在歌颂那些乘船遭到倾覆的欧洲人。在美国，托玛斯·莫顿在他的《英国人的新迦南》中描述了具有阿卡迪亚情调的乐土，它是《圣经》中所写的那种充满善良、欢乐和幸福的希望之乡。

在十七世纪的英国文学中，存在着一个更为广泛的主题，其内容与上述神话截然不同。由于亚当和夏娃被逐出伊甸园，人类以及整个自然界蒙受灾难，并逐渐堕落直至世界末日。约翰·多恩在《世界的解剖》（1611）中剖析了“这世界的脆弱和腐败。”弥尔顿在《失乐园》中则看透了世界的历史：“对善人抱有恶意，对坏人却施以恩典/在她自身的重压下呻吟。”英国的清教徒们用这种神话来解释在赢得查理一世与议会的战争之后，他们何以会遭遇到如此之多的失败，而美国的清教徒们则用它来解释首批美洲移民者们何以会遭遇到如此之多的天灾人祸。威廉·布雷德福也用此观点来看待莫顿笔下所描述的欢乐山的道德放纵，并认为移民地的毁灭是罪有应得的报应。这些悲哀的故事的讲述者往往把这种衰落看作是激发上帝对它的子民的关心的契机。在大西洋两岸，上述世界处于衰落中的种种迹像均被视为至福一千年即将来临的征兆。

美国是因上帝的恩惠而恢复如初的大自然或变化了的大自然。这是另外一个神话，而英国文学传统为这神话的建立提供了原材料。由于杰弗里·惠特尼的《寓意画精选》，乔基姆·卡梅拉里亚的《世纪》，以及亨利·皮查姆的《不列颠的智慧与艺术之神》等寓意图画册的出现，以及亨利·沃恩的《棕榈树》、《鸟》、《木材》、《虹》、《瀑布》等寓意诗的问世，新教的象征系统有了很大发展，因此也产生了把自然界的生物

视为圣物的象征的倾向。在半个世纪之后，美国诗人爱德华·泰勒也在诗中把大自然视为象征。在十八世纪中叶，乔纳森·爱德华兹在其《圣物的形象或影子》中将自然界中的生物分为若干象征类型，并把文学中的象征传统与宗教象征融为一体。

另一类作品是受《圣经》神话影响的描述性诗歌。在本·琼森的《献给彭希尔斯特》(1616) 和安德鲁·玛伏尔的《咏安波顿府邸》(1652?) 等关于英国乡村邸宅的诗歌中，这些田园乡村被描绘成类似伊甸园的地方，尽管大自然的宁静与美的恢复只发生在崇高、纯洁和敬仰上帝的家庭氛围之内，如同弥尔顿的《科玛斯》(1634) 中的情形一样。玛伏尔的抒情诗《百慕大》(1652?) 则盛赞了百慕大地区的殖民地，把它誉为培育原始宗教的伊甸园：

27 他把我们安放在芳草如茵的大地上，
使我们不受风暴的威胁。
他带给我们永恒的春天，
这使一切事物光辉灿烂的春天；
他每日从天上下来访问我们，
并带来飞禽慰劳我们。
……
是他造出无花果使我们张口可食；
是他把瓜果扔在我们脚下。
他种下的是如此贵重的苹果树，
树上结的果实举世无双。
他把从黎巴嫩选来的雪松，
遍植在这片土地上。

这种神话的精神充满无数牧师的布道文。他们呼唤殖民者认识美国使命的神圣性，因为它是上帝在荒野中建立的新伊甸园，新以色列，新迦南或者新耶路撒冷。

英国的乌托邦传统——从托玛斯·摩尔的《乌托邦》(1516) 到培根的《新大西岛》(1626, 1643) 以及詹姆斯·哈林顿的《大洋共和国》(1656) ——也给美国是恢复如初的大自然这一神话提供了支持。在清教徒当中，最为广泛流传的是“神圣社会”这一观念，它或者被理解为上帝选定的民族，或者被认为是国教，或者被当作圣者联合教派，或者相当于一个大家庭。把这个思想体现在法律和国家体制等方面的乌托邦倾向可见于英国长老会信徒理查德·巴克斯特所著《神圣联邦》(1659) 以及在印第安人中布道的传教士约翰·爱略特所著《基督教联邦》(1659) 一书中；美国人为建立纯粹完美的社会（从根据五月花契约而建立的普利茅斯殖民地到布鲁克农场）而进行的不懈努力体现了这个倾向。在美国宪法是一个完美社会的理想的政治工具这一观念后面也可见上述倾向。

英国传统文学也为记录和表达美国经验提供了很多文学体裁和文学样式。一些十六世纪和十七世纪文学体裁，诸如奥维德的爱情诗、伊丽莎白和詹姆士一世时代的戏剧、假面剧、查理一世时代保皇党抒情诗等，对于新英格兰的移民者来说用处不大。毫不使人感到惊讶的是使他们获益甚多的是英国宗教改革时期涌现出的种种散文作品，而其中大多数又为布道文。英国的传教士们提供了在文体上各擅其长的种种布道文的范例：兰斯洛特·安德鲁斯以对《圣经》的逐字逐句的机敏阐释而著称；理查德·西贝斯和托玛斯·亚当斯用白话布道，并随口引用《圣经》中的比喻；长老会教士的布道文则以经院派风格著称，其中满是复杂的修辞手法和层出不穷的《圣经》引语；在影响甚大的论布道的手册《预言的艺术》（1607）中，威廉·珀金斯主张布道时应使用"朴实无华的语言风格"，其内容应遵循"从教义到实际运用"这一模式，而这模式逐 28 渐成为移民们主要模仿的对象。

一些相互有关的散文作品在大西洋两岸都颇受欢迎，诸如威廉·艾姆斯的《神学精髓》（1623，1638）之类的神学手册；论述在特殊情况下产生的道德问题的所谓"良心案例"；以及论述精神生活各阶段所产生的征兆、激情和情感，在精神上给予读者指导和安慰和书籍如威廉·珀金斯的《金链》（1591）等等。与其同时代的英国人一样，美洲移民们也卷入了因查理一世和议会之间战争而引起的争论之中。各式各样的文章和小册子纷纷出版，讨论的题目包括宗教政体、基督教地方管理员的职责、基督教的自由与宽容、政权与君权、宿命论与自由意志等等。

美国清教诗人和散文作家承袭了新教圣经诗学。他们在《圣经》中为一切文学和诗歌语言找到了真理和艺术的最高范例。该诗学的创立者都巴尔塔斯在其论著《犹滴传》（1564）中陈述了他的理论。他的另外一本书《创世的六天》（1578，1584）则是关于上帝创造世界的六日以及《圣经》历史中七个时期的未完成的长篇史诗。此书旨在用实例阐明都巴尔塔斯的诗学。这本书由西尔维斯特译成英文，并以《上帝创世的六天》（1605，1608）为书名多次出版。在《为诗一辩》（1595）中，菲利蒲·锡德尼汲取了该诗学的思想，并将它与柏拉图、贺拉修、亚里士多德和西塞罗等人的理论融为一炉。在乔治·威瑟尔的《圣经韵文入门》（1619），以及乔治·赫伯特的《约旦组诗》和弥尔顿的《宗教政府的必要性》（1642，前言，卷2）中，该诗学的理论得到阐释和体现。从斯特恩霍德一霍普金斯的旧版圣经韵文（1562）到《窗前圣诗》（1640），由于该诗学的缘故，在此期间出现了三百多种《旧约赞美诗》的诗体改写本，它们分别为英国人和美国人在唱圣诗时使用。该诗学也促使诗人们纷纷以《旧约赞美诗》以及《圣经》中其他篇章为蓝本进行创作，并促成英国宗教抒情诗的繁荣。从《旧约赞美诗》中汲取灵感的诗人包括十六世纪的英国诗人巴恩比·巴恩斯和十七世纪英国的多恩、赫伯特和沃恩以及美国的爱德华·泰勒等。

在创作具有史诗规模的长篇诗歌时，美国第一代重要诗人们以《圣经》诗学为其理论基础，并以都巴尔塔斯的作品为范本。安妮·布雷兹特里特写了四篇分别论"气质"、"人的各个阶段"、"四季"和"四个君主政体"的长诗，并冠之以《组诗四首》29

(1650) 的总标题。她承认这些诗的蓝本是都巴尔塔斯所建立的将科学、自然历史、哲学和《圣经》历史融为一体的创世理论。她在锡德尼逝世很久之后为他写作的哀歌和墓志铭，以及她写于 1641 年的颂扬都巴尔塔斯的书信体诗歌都清楚表明，她自认为她是他们在诗歌上的传人。就主题思想而论，迈克尔·威格尔斯沃思的预示世界末日情景的诗歌《世界末日》(1662) 续完了都巴尔塔斯的未完成的《创世的六日》续篇和布雷兹特里特未完成的“四个君主政体”。

新教《圣经》诗学为大众文学提供了英雄神话，按照这个处于上帝佑助下的神话历史，那个时代发生的事件均可通过新教象征论得到阐释。在清教大辩论、查理一世与议会之间的战争、旧王死后新王尚未继位的期间等那几十年间，上述英雄神话在无数英国布道文、小册子和诗歌中得到充分体现，尤其在弥尔顿的诗歌中达到登峰造极的地步：上帝选定的民族与反基督势力在进行一场类似《启示录》的恶斗；圣人治世的时代即将来临；上帝通过斗争中的失败以及其他灾祸来惩罚它所摈弃的人或那些没落的选民。移民诗人在他们的诗作中也使用了这些神话；布雷兹特里特在查理一世与议会之间战争爆发那一年 (1642 年) 写下了《新旧英格兰之间的对话》，并在该诗结尾处呼唤英国人用“上帝和基甸的剑粉碎英国国教的敌人”；威格尔斯沃思在其史诗《世界末日》和哀诉故事《上帝与新英格兰的论争》(1662) 中，把王政复辟以及 1662 年新英格兰的大旱灾解释为末日降临和最后审判的征兆。弥尔顿的《失乐园》中浩瀚的宇宙历史 (那个时代的种种事件在这个历史中展现)，以及它对人类从古至今的罪恶、道德沦丧和对上帝的皈依等所作的深刻探索，使它成为该诗学的最辉煌的代表。

冥想录、日志、日记、自传、传记和抒情诗等用于探索和剖析自我的文学体裁得到迅速的发展，而新教诗学则在《圣经》故事和神学理论那里汲取材料，并为上述体裁提供解释生活经验的范例，这些范例包括《出埃及记》，保罗的关于基督徒历程的隐喻，《希伯来人书》第八章中所阐释的基督徒的一生即是一个人的灵魂按阶段发展的过程，奥古斯丁在《忏悔录》中所叙述的皈依基督教的经历，以及作为大卫罪愆和忏悔记录的《旧约赞美诗》等。新教号召教徒们将《圣经》与自我联系起来；新教还强调基督徒将自己看成是《旧约》中所预示的《新约》中的人物：在沙漠中流浪的以色列人，因忏悔哀伤和呻吟的大卫，呼唤堕落者忏悔和皈依基督教的约拿或耶利米，以及
30 在上帝所预示的世界末日的战争中的圣者等。以上因素都促进了自我剖析文学的发展。约瑟夫·霍尔的很有影响的《神圣冥想的艺术》(1606)，艾萨克·安布罗斯 (1659) 和埃德蒙·卡拉密 (1659) 写作的论文，以及其他十七世纪清教沉思录对这种文学亦起了进一步的推动作用。

因事而发或即兴而作的沉思录往往篇幅短小，在形式上类似随笔，其内容或者是关于芸芸众生，或者是关于日常事情，以及人生中出现的天佑奇迹：霍尔的《随想录》中的篇目包括“因公鸡啼鸣而想到的”、“开始患病时”和“闻丧钟而命笔”等；英国诗歌中较为熟悉的例子包括多恩的“病中赞美吾主”，此诗作于 1623 年，多恩当时疑其病已成不治之症；多恩的“赞美基督，因奥瑟尔斯最后一次赴德而作”写于 1619

年，此诗是关于航海旅行可能遇到的厄难；沃恩的一些诗作是关于种种事物的，如“鸡鸣”、“灯”、和“阵雨”等。美国的例子包括安妮·布雷兹特里特所作的《随想录》，其中有“发烧痊愈后”，“因吾子塞缪尔赴英国而作，1657 年 11 月 6 日”，“因吾屋遭焚而作”等篇章。她还写了一本题材广泛的《沉思集》。爱德华·泰勒也创作了内容相仿的诗歌，如“下雨的时候”，“关于威德洛克以及孩子们的死的沉思”，“咏洪水，1683 年 8 月 13 日、14 日”等。

还有一种沉思录是经过精心构思后创作的，它或者作为圣礼的准备，或者在安息日用于阐述布道文，或者作为一种每日实行的自我修养和忏悔的方式。这种沉思录包括种种类型，一般都以一段《圣经》引文（或者心灵所处的某种状态以及上帝的保佑等）开始，然后按照布道文的方式进行逻辑推论，最终通过与自身的密切结合从而达到激起感情的目的。关于灵魂（它的罪愆、对上帝的皈依、上帝的遴选等）的沉思见于威廉·珀金斯所写的若干小册子以及多恩的充满灵魂痛苦的“神圣十四行诗”。关于宗教经验（上帝的意旨、上帝所加的惩罚及施与的恩惠等）的沉思在多恩的《紧急时刻时的祈祷文》(1624) 中上升为崇高的艺术。在这篇散文作品中，他把他的病痛视为上帝的意旨的体现，通过它们他领悟到上帝的指示和恩惠。在关于天国的沉思中，作者把人间的事物看作是天国的欢乐的象征和预演。这类沉思录的例子可见于霍尔和西贝斯的作品中，特别是巴克斯特的《圣徒永远安息》(1650)。我们还可以把托玛斯·特拉赫恩的辉煌的散文作品《若干世纪的沉思》和他的很多诗作归入这一范畴，略有不同的是在这里天国的欢乐已出现在我们面前。英国的克里斯托弗·萨顿、阿瑟·希尔德萨姆和理查德·西贝斯创作了典型的为准备圣礼而写的沉思录。美国的爱德华·泰勒的散文作品《论吾主的晚餐》(1694，1966 年出版) 以及他的两组编号祈祷诗也属于此类。在这些诗中，泰勒模仿赫伯特的《圣堂》和沃恩的《闪光的岩石》(1650，1655)，展现了新教教徒精神发展的历程。

到了十七世纪，大西洋两岸的自传创作（宗教的或世俗的）也进入了繁荣阶段。文艺复兴时期的军事日志、航海日志、旅行日记和商业记录是促成自传繁荣的原因之一，因为它们是内容更为广泛的记载宗教和世俗重大事件的日志的先导。约翰·温思罗普在 1630 年至 1640 年期间写下的关于马萨诸塞湾区殖民地情况的《日记》即是一例。而清教徒们逐日详录具有精神意义的事件的作法则是促成具有自我剖析和心理探索性质的“精神”自传发展的主要原因。十六世纪和十七世纪的英国作家如理查德·罗杰斯、塞缪尔·沃德、理查德·诺伍德、阿瑟·威尔逊、威廉·沃勒和乔治·福克斯写下了记载内心历程的日记；美国新英格兰的托玛斯·谢泼德、迈克尔·威格尔斯沃思、塞缪尔·休厄尔以及科顿·马瑟也写下了日志和备忘录。这些日记和备记录与那种充分发展了的篇幅很长的记录内心历程，阐释生活意义的精神自传已十分接近。托玛斯·谢泼德的作品（1646，1972 年出版）是该体裁在美国的早期代表，而班扬的《罪人受恩记》(1666) 则予人印象甚深且影响广泛。在这本自传里，班扬运用类似卡夫卡的笔法，十分生动的刻画了自己在各种力量（神圣的或邪恶的，外部的或内心中的）面前

无可奈何的情形。在这本书中，《圣经》中的隐喻演化成生活中的现实，《圣经》中的预言不断地在他生活中应验。

在英国和美国创作的传记作品中，历史事件也按照不同的模式来解释。其中一类的主题是关于伦理道德的、它的主人公是具有道德上的正面和负面的典型人物。托玛斯·诺思在 1579 年翻译出版的普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》，还有托玛斯·福勒的《圣洁与亵渎》(1642，1648) 均是这类作品的代表。另一类是圣徒传记，如福克斯的《圣烈录》，这本书记载了圣徒们为殉道而遭受迫害、折磨而惨死的情况。沃尔顿的《多恩传》(1640) 是这些传记中给人印象最深的一部，在这本书中，诗人多恩被描绘成近代的圣·奥古斯丁。在马瑟写的新英格兰名人传记《耶稣在美洲的奇迹史》(1702) 中，上述不同典型融合为一体。例如，约翰·温思罗普总督既是普卢塔克笔下那一类伟人，又是新英格兰的摩西和尼西米。马瑟的传记作品与赫伯特的《与邪恶作战的基督教徒》一样具有史诗般的情调，马瑟曾声言要使他这部人物传记获得与史诗相同的地位，并将该传记视为福克斯的《圣烈录》的续篇："我要描写的是基督教的奇
32 人，他们逃离腐化堕落的欧洲，来到美洲大陆的海湾。"

王政复辟时期的英国文学有着与过去不同的审美观和文学体裁，例如粗俗喜剧、英雄戏剧、新古典主义讽刺文学、优雅抒情诗、世俗和现实主义的传记和自传以及社会风俗日记等等。从这个角度来考查，美洲殖民地的文学显得有些滞后。然而，从长远的眼光来看，美国文学实际上汲取并改造了它所继承的英国文学遗产。如果说爱德华·泰勒在将《圣经》诗学运用于他的抒情诗时，还不能做到像赫伯特那样直接而自如，那么他毕竟使该诗学成为他所刻意追求的朴实无华的诗风的和声，并因此激发出新的创造活力。对于十八、十九世纪的英美作家说来，弥尔顿是具有重大影响的中心人物。美国文学中的史诗式作品《白鲸》同华滋华斯的《序曲》一样，得力于《失乐园》之处甚多。美国人把弥尔顿尊为叛逆者、辩论家和清教徒，而英国人有时却不这样。当英国的新兴中产阶级（他们大多是新教徒，在《圣经》的哺育下成长）耽读班扬的《天路历程》时，这本书在美国的新英格兰更受欢迎，甚至在藏书最有限的个人图书馆中都能找到它。截至 1830 年，《天路历程》已在美国出了五十版，班扬的所有著作在美国出版的次数超过八十五次。

在美国殖民时期，英国王政复辟时代涌现的主题、体裁以及《圣经》诗学被已经有别于英国文化的另一种文化吸收。然而，移植到新大陆来的并非原件的复本。当飘洋过海的人们将它们带到彼岸后，它们就变成了崭新的、与从前不相同的东西了。

巴巴拉·基弗·卢瓦斯基 撰文　　袁德成 译

清教徒对新大陆的预见

1692年秋天，时值哥伦布横越大西洋航行两百周年祭。在新英格兰移民地发思古之幽情时，科顿·马瑟认识到这两次互相关连的航海迁移是一个伟大计划的关键部分。首先，1492年的航行是形成现代历史的三个主要事件之中的一个，而这三个事件都先后发生在十五世纪末和十六世纪初：由于在1456年发明了印刷机，因此使得“文学复兴”成为可能，而这又相应地使教区的每个教民都能拥有一本《圣经》；美洲大陆的发现开辟了一个新的世界，并使这片为“异教的黑暗”所笼罩的土地沐浴在福音的光辉中；新教改革标志着“天主教迫害的漫长黑夜”的结束和一个新时代黎明的到来。而这三个新的开端（书本的、地理的和宗教的）又导致了更为辉煌的革新——一个即将发生在“新的天空下和新的土地上”的所有事物身上的变革。这是一个崭新的开端，同时又带有结束过去的从未有过的紧迫感。处于开始和结束这两极之间，在时间上将这两者联系在一起，同时又像《启示录》的戏中戏一样证实了整个安排的合理性的，是新英格兰的移民的故事。这个故事的开端处处显示了上帝的意旨。在1630年，当“阿贝拉”旗舰率领整个船队向马萨诸塞海湾扬帆驶去时，故事达到了高潮。马瑟用与这个重大事件相匹配的语言描述了这次航行的情形：“吾主耶稣基督教会，和他们乘坐的船一样，正环绕地球胜利地航行着……船队载着几千名宗教改革者，它将把他们运往……美洲荒原，目的是……吾主能首先显示给他们大量善行的样本，然后吾主将同他们一道，在其他地方施行这些善行……地理学家现在有了新的工作……他应该记载新英格兰以色列历史中的基督教地理志，并期待新耶路撒冷国的诞生。”

在十六世纪九十年代，很多新英格兰人都同意上述看法。马瑟只不过记载了新英格兰人关于他们移民地的来源及使命的传统看法，而这个看法流传已久。它之所以长期流传，原因之一是因为这观念本身具有强大的力量。另一个原因是基本上它符合事实。这个事实不仅仅表现在“清教徒们所经历的新英格兰的发展”这句话中，而且存在于他们所经历而且证实了他们的感受的正确性的种种历史事件中。在这些事件中，马瑟提到的那三大事件具有特殊的意义。其中，印刷机的发明，以及它所带来的“文学复兴”，可以说是语言与事实紧密联系的最突出的范例。而马歇尔·麦克卢汉所说的那

个“格登伯格的辉煌一群”，则标志着西方文化的一个决定性的转折点。对于新英格兰的清教徒们来讲，具有特别重大的意义，这是因为他们特别倚重《圣经》的文本。像所有的清教徒一样，他们宣称自己以《圣经》为蓝本；不仅如此，他们实际上根据《圣经》发明了群体的自我。在十七世纪，他们不断地肯定这个群体自我，并通过一系列的界定自我的语言手段来扩展和修改这个群体自我的形象。这些语言手段包括布道文、劝诫文、宣言、圣徒传记、契约和论争、关于目的的声明和再声明等等。这种情况在与新英格兰清教徒类似的群体中是罕见的。上述清教观念是印刷机时代的产物，它的遗产是一些基本原理和技术，以及（从物质的意义上讲）一个加工过程。通过运用这些原理、技术，清教群体可以通过出版的手段确立自己的使命，并运用语言手段来宣称自己是一个民族，界定它的过去、现在和未来、并像马瑟所著《耶稣在美洲的奇迹史》（1693——1702）一类史学著作那样，通过某种形式把地理学变成基督地理学，从而肯定清教群体在历史中的地位。

上述清教观念也是马瑟提及的另外两个重大事件的产物，即美洲的发现和新教的发展与壮大。在开始时这两者似乎难以结合。美洲的发现主要是世俗性质的冒险活动的结果，是学者们称之为现代化势力向海外扩张过程的结果。这些势力包括资本主义企业、国家民族主义以及西欧模式的社会文化制度在全世界的扩张。“亚美利加（America）”这个词意味着西欧帝国主义的胜利。侵略者们这样命名表明了他们对这个大陆在两个方面的控制：其一是通过土地掠夺、奴隶制和种族灭绝等野蛮手段进行控制；其二是通过这个命名的比喻意义进行控制。“亚美利加”一词源于意大利冒险家亚35 美利哥·韦斯普奇的名字。当他发现美洲大陆，而且尚弄清楚情况时，就急忙公布他的发现，并把这片“未经勘察的土地”归于西班牙王室的名下。“亚美利加”引起了欧洲人的无穷的暇想。他们认为它是传说中的黄金土地、魔法笼罩下的西方岛、长生不老泉的所在地、以及传说中的极乐之乡等。它能使“自然人”和自然状态等理想变成现实。它提供了机会，使乌托邦成为现实，并使人类获得无限的财富，使广大群众皈依基督教。它将使人类社会返回田园牧歌式的世外桃源，并将实行各种制度，使社会生活和道德水准臻于完美。哥伦布认为，这个按照上帝意旨安排在文明的西方和古老的东方之间的新大陆，实际上就是人间的伊甸园。以后的探险家和移民则把《圣经》中与地理有关的神话与文艺复兴时期有关地理的神话相结合，从而认定美洲是第二个伊甸园，并认为在它上面居住的是等待文明降临的属于异教的原始人（或者可能是迷失了的那十个希伯来部落）。

历史和语言：一个用武器来征服，一个用语言来征服。“美洲的发现”可说是这方面一个最佳范例，它表明了这两种力量是怎样结合在一起的；暗喻怎样变为事实，而事实又怎样成为暗喻；强力与神话怎样相互支持；而这种相互关系又包容着怎样迥然不同的观点。上述说法也可用来解释新教的勃兴，尽管角度迥然不同。从一开始起，新教就是一个宗教运动。这个运动始于对罗马天主教的世俗化的抗议。罗马天主教对世俗权力（如罗马教皇的权力）和地理位置（如神圣罗马帝国）的重视，以及唯利是图

的行为（如为获利而对其政治同盟滥施恩惠）等都遭到清教的反对。最重要的是，早期基督教改革领袖们宣称，基督教需要的是教徒与基督之间的直接无间的关系。也即是说，一方面是教徒，另一方面则是呈现在教徒心中的基督施恩的形象（同时也是在《圣经》的《新约》和《旧约》中的基督的形象）。个人信仰的至高无上与《圣经》的最高权威（Sola fides and sold scriptura）——新教正是建立在这两条原则之上。但是，如同一切其他超越人类局限的探险活动一样，新教一经建立，就纠缠在历史和语言之网中而不能自拔。

尽管新教强调个人的重要，但新教教徒们却把自己视为一个整体，一个单一的教派，或各教派的联合。他们对《圣经》崇拜备至，并认为自己是上帝的选民的演进过程中的一个环节。这个过程始自上帝选定的古以色列人，历经新基督教的以色列，直至将带来至福一千年的“后期”以色列。这个按照上帝意旨安排的计划的主要依据是 36 《启示录》。它用形象化的语言描述了在“最后的日子”，一个“上帝选定的民族”将击败“反基督”，并将为基督重降人间作好准备。无论怎样说，这也体现了马丁·路德关于宗教改革的历史观点。马丁·路德曾经把德意志民族视为上帝的选定的民族。尽管后来他不再对德意志抱特别的希望，但他与其他起奠基作用的宗教改革家们一样，仍然保留了这个历史观。他们宣称，新教才是真正体现上帝意旨的教会，而罗马天主教则是反基督的。它们之间的斗争是世界末日的中心内容，伴随着这场斗争的将是在《启示录》中预示了的，经过长期等待而终于出现的“体现神的意志的奇迹”（政治的、自然界中的以及教会中的）。

经过在开始时的精神上的抗议，新教后来以复仇的姿态返回历史。然而这是一种特殊的历史，一种与世俗历史截然不同的宗教历史。它叙述的并非人类的故事，而是上帝的“特殊子民”——与上帝签订了圣约的基督圣徒，以及以他们为主题演出的赎罪的戏剧。从根本上讲，新教使用的语言保留了基督教的传统的基本观念，也就是说，他们相信基督的王国不属于这个世界，因此，它可以在任何地方。如果说“上帝选定的民族”这一观念不是组成欧洲新教的本质因素的话，那它至少已成为欧洲新教的固有的成分。而且在十六世纪末期，它还与伊丽莎白时代英国的沙文主义融为一体。

概而言之，在1630年时，英国新教分为三个派别。其中最大的一个派别具有很浓的折衷主义色彩，它以国民契约为依据，参与革命并为克伦威尔领导下的共和政体效力。最小的派别——分离教派则选择了截然相反的方向。他们追求纯而又纯的信仰，拒绝效忠于任何体制和权威，包括英国新教（圣公会或长老会）在内。他们模仿早期基督徒们的方式，由数量不多的教徒们结为一个团体，冀图参与到“宇宙无形的宗教”的演化过程中去。他们之中的一些人留在英国，而另一些人为了躲避宗教迫害，则逃往阿姆斯特丹，或乘船逃往新大陆，在普利茅斯登陆。在1630年来到马萨诸塞湾区的移民们则选择了介于上述两个极端之间的“中间道路”。他们这样做并不意味着合稀泥，而是为了追求完美。他们企图摒弃其他两个派别在改革上的局限性，并相应地宣称他们的“纯粹的宗教国家”是基督教世界的范例。他们是受“国联”契约约束的公理会

教友，是一群为完成一项具有历史意义的壮举而聚集在一起的“人世间的圣徒”。这些 37 主张脱离国教的信徒不仅坚决保持与英国新教的密切关系，而且自认为是世界范围内与反基督教势力作斗争的中坚力量。

移居美洲的清教徒们的心中似乎并没有关于新世界的清晰蓝图。他们最关心的是业已开始的宗教改革：对于居住在英国之外的新教教徒来说，新英格兰将是“基督教博爱”的典范；对于整个欧洲，新英格兰将是一座导航的灯塔，一座“建立在山巅之上的城市”。以上这些引语取自约翰·温思罗普在阿贝拉号上演讲的有名的布道文。当他言及“所有人的眼睛都在注视着我们”时，他所想到的主要是英国、德国、荷兰以及其他信奉新教的国家和人民。美洲大陆第一代移民中的其他人也曾尝试给移民群体的自我下定义，他们的这种努力也可作如是观。爱德华·温斯洛撰写的宣传清教的小册子，理查德·马瑟为基督教国家所作的辩护，约翰·诺顿撰写的关福音派新教的论文，托玛斯·谢泼德、托玛斯·胡克和约翰·艾略特等人有关“准备”和皈依清教的布道文，约翰·科顿、伊弗雷姆·休依特和托玛斯·帕克对《圣经》中预言所作的解释，爱德华·约翰逊、托玛斯·阿斯平沃尔以及安妮·布雷兹特里特在历史、“预言学”和诗歌中所作的努力，安妮·哈钦森和罗杰·威廉斯与国内分裂教派分子以及国外反对派进行的论争，凡此种种，都是上述努力的组成部分。总而言之，清教徒对未来的设想不仅局限于美洲，而是跨越大西洋；它与美洲移民们所具有的朦胧的宇宙神教世界观有关系。移民们把新英格兰置于历史发展的中心，这样做实际上是承认他们对欧洲的依赖。因此，在英国清教共和政体失败后，整个欧洲新教教徒们用《启示录》解释一切的狂热也随之减退，清教徒们发现自己处于困窘的境地之中。在此之前，他们宣称自己是基督教改革的先锋，肩负着拯救世界的重任，他们还在《圣经》的预言中找到了支持他们权威性的依据。在 1660 年，这个观点并未改变，移民们的生活蒸蒸日上，他们的权威并未受到挑战；但是，在查理二世登上英国王位后，历史似乎背叛了他们。他们是一座灯塔，但世人不予理睬；他们是建在高山之巅的一座城市，但世人不予注意，或者即使注意也只是为了嘲讽。用佩里·米勒的话来说，就是：他们“与美洲一道备受世人的冷落”。

但他们也并非全然孤独，因为他们所有的那一套语汇给他们提供了现代的补偿方式。通过援引《圣经》中的先例和预言，他们把自己那种“被放逐”、“流放的”、“在荒野里的流浪状态”神圣化。如果说他们不能强迫欧洲旧世界接受他们的观念，他们可以用自己的形象来阐释美洲新世界。尽管他们和美洲一样受欧洲人冷落，第二、三代清教移民们按照自己的意图，随心所欲地将文艺复兴时期的地理神话学与他们的观 38 念结合起来。他们还明确地或含糊地将欧洲人眼里的美洲形象（如黄金的土地、第二天堂、乌托邦、能更新道德的“原始主义”等）加以利用改造，使之适合新教的进步观。就这样，他们拥有了一套关于美洲的语言方式，并往前进的方向跨出了重要的一大步。他们调整了传播他们的观念的方向，即从跨越大西洋的方向转到跨越美洲大陆的方向，并把新教对未来的预示的背景放在美洲大陆新世界。

上述清教观念向美洲大陆西部扩展的过程是令人惊讶的，其重要性无论怎样估计都不算过分。它所取得的成就可与在此之前发生的两次巨大的词语内涵变化相比较，而它正是建立在这两次词语内涵变化的基础之上的。第一次词语内涵变化是希伯来人对迦南重新下的定义，他们把迦南说成是他们自己的土地；第二次词语内涵变化发生在当教皇们宣称《旧约》以及整个有关以色列的故事（从亚当、亚伯拉罕、大卫到大卫的后嗣弥赛亚）都是基督的故事的一部分之时。在这两次词语内涵变化的基础上，清教徒们建立了他们自己的一套语汇，而正是这套语汇使他们从前无古人的孤独处境中解脱出来。他们不能确定面前这片土地的意义，但他们转向《圣经》，并从中发现了新大陆的意义——它是所有预言家们曾经预言过的第二天堂。"新迦南"对于其他移民只是一个比喻的说法，而他们并不认为是这样。对于他们来说。新迦南就是面前这个大陆，它是上帝为它将来的选民而特地保留的。总而言之，新英格兰移民的第二、三代被迫在《圣经》语汇中找到依据，就这样他们把地理环境、《圣经》文本和宗教精神融为一体，使其成为一个新的象征系统，它集中地体现在他们对美国的看法上。

1660 年到 1680 年是这个发展过程中具有决定性意义的二十年，在此期间发生的一系列危机使这个发展过程有停顿的危险，如查理二世的复辟、移民的后代明显地比上一代缺乏宗教热忱、印第安各部族企图联合起来收回他们的土地等等。清教徒们把上述事件统称为"上帝的战争"。反映在文学领域内的结果是新英格兰神话的首次大繁荣，也就是说，在美洲最早发展的文学样式——美国清教哀诉故事的繁荣。移民们将哀诉故事这种文学样式移植到美洲，把它作为表达对世上一切腐败堕落的生活方式的愤慨的工具。他们依照自己的目的，将它加以改造利用，使之成为确保社会的连续性的工具。在这里，牧师们解释道：上帝的惩罚有如"精炼的火焰"，其目的在于净化和使人更加坚强；它也有如慈爱的父亲的惩戒，是上帝特殊关怀的明证。诗人迈克尔·威格尔斯沃思在 1662 年写道：是"上帝与新英格兰的争论"保证了移民地的胜利。用《红字》中那位牧师狄梅斯代尔的话来说，就是：它标志着"上帝新选民们崇高而光荣的命运"。 39

狄梅斯代尔牧师是一位移民，上述那句话引自他在 1649 年上帝选拔日的布道文。霍桑这样写不能说不精确，因为在第一代移民中，美国清教哀诉故事已显端倪。但作为有别于其他体裁的文学样式，美国哀诉故事在本质上是确保世世代代无私奉献的连续性的一种仪式。它需要有一些本地的楷模，一些人们尊敬缅怀而且引为骄傲的英雄人物，这样可以使人们继承他们的使命。美洲移民从欧洲带来了一套语汇，他们的子孙又用古代典籍丰富了美国语汇。他们把他们的先辈供奉在用《圣经》中的比喻和典型人物筑成的圣祠中，把他们视为黄金时代的巨人，犹如维吉尔笔下的进人未来的罗马城所在地的特洛依人。温思罗普把自己比成摩西时只采取了暗示的手法。他的后代则把他称为新英格兰的摩西，或如马瑟所说的："美国的尼希米"（借用"重建耶路撒冷围墙"的那位预言家的名字）。约翰·卡顿则被称为是集亚伯拉罕、约书亚和圣徒约翰于一身的美国人。他们把移民的领袖们尊为国父、把横越大西洋的航行视为《圣

经》中的大迁徙和类似古代以色列人出埃及的行动，并把他们的宗教王国尊为神圣的创业活动，因为它实现了旧世界的预言，全然是一件发生在这新世界中的大事件。它将把新英格兰引向充满希望的未来，到那时“美洲荒原”将变为“美洲天堂”。这个宗教国是美洲“以色列”人在美洲的一项使命，它首先是为美洲，其次是为整个世界建立的。

清教徒为美国方式的确立作了三大贡献。首先，他们为美国创造了它特有的神话。其他殖民者和探险者们带着他们的乌托邦的梦想来到美洲大陆，这样他们就不可避免地以欧洲基督徒的身份，带着欧洲基督教文化的优越感，对美洲的土地提出所有权，把它称之为“新西班牙”、“新法兰西”以及“新斯科舍”等。他们把欧洲人关于进步的概念作为依据，把对美洲的侵略合法化。清教徒们也否认他们的迁移是侵略。他们认为，美洲大陆的崭新性质意味着进步，并认为自己是上帝特别选定的，其目的是用这崭新的方式改造人类生活。约翰·科顿在 1630 年写道：“其他人得到土地是靠运气；我们的土地是上帝赐给我们的”。第二代新英格兰人领略到他的这种区分的全部重要含义。他们辩解道，他们不是通过征服手段来得到美洲土地的，他们不过是重新取回原
40 本属于他们的土地，正如古以色列重新收回迦南，或教会重新获得以色列的名称一样。通过上述词语——预言的方式，清教徒们使美国具有了典型的象征意义。它是“基督的最年青最可爱的新娘”，是人类最后的也是最美好的希望，不管人类是否认识到这一点。

以上关于美洲大陆的观念是文艺复兴时期关于探险发现的语汇的极大丰富的结果。它标志着清教对美国特性形成所作的第一大贡献。清教的第二大贡献与第一大贡献不可分割地联系在一起。我曾提到过，他们通过共同理想来解决他们的民族—宇宙神教的冒险活动的意义的暧昧性。因为正如他们的敌人所指出的那样，在世俗历史和宗教历史中，都找不到新教以色列的先例。一方面清教徒的国民契约强调个人价值、意志的价值和精神价值，这与以前和当时的其他群体的民族主义都不相同；另一方面，新英格兰的新教教会又与其他基督教群体不同。它具有宗族性和世俗性的一面，如强调事件发生的地区、出生地区以及限于某个地区的使命等。第一代移民试图使用语言手段来解决这个问题，如“可见的圣徒”、“不可分割的公理会”、“宗教王国”等。第二、三代移民则把这些含混的概念扩展成一个全新的具有联邦形式的群体的概念。正如科顿·马瑟指出的那样，对于马萨诸塞湾区的移民们来说，“上帝特选的民族”这一观念是天赐的。作为一个群体，他们力图寻找能与他们的新大陆使命相匹配的自我本质特性。当他们把联邦契约作为他们“特有”的社会契约时，上帝特选的民族这一观念就成了新教对现代民族主义的第一大贡献。

就这样，新英格兰殖民地成了一种标志，它标志着“上帝指引的道路”、“在（无边的美洲）荒野中的使命”。“新英格兰”这个词标志着一个群体，这个群体既非仅仅是民族的存在，也非全然是宗教的存在，而是把这两者结合起来而自愿形成的具有契约性质的群体。该群体把信仰至上和《圣经》至上这两条原则结合在一起，也就是说，

一方面通过内心的精神历程获得拯救，另一方面，通过现世的共同道路到达千福年。正如塞缪尔·丹福思在1670年他的选举日致词中所说，要想理解新英格兰的意义，就必须认识这个移民地形成的原因及其目的，并将它与新大陆的历史遗产和美洲的耶路撒冷联系起来认识。也就是说，通过内心对罪恶的洞察，认识到“我们堕落到什么程度”，同时通过预测认识到“我们应怎样振兴才不会有辱使命”。这双重的不足暗示着解决办法：通过个人和集体的行动，在促使社会进步的过程中，内心皈依上帝精神。41

丹福思的《新英格兰在荒原中的使命浅识》典型地表达了上述看法。这篇文章反映了其他人的类似的观点，它也在约翰·希金森、威廉·斯托顿、尤里安·奥克斯、英克里斯·马瑟、威廉·亚当斯、塞缪尔·托利、约翰·怀汀和詹姆斯·艾伦等人所发表的讲话中有所反映。这些讲话体现了移民地新教徒们想象力的辉煌成果，而且在某种程度上，作为一种文学体裁，它们体现了自己一贯的特色。它们往往是在互相关联的宗教日和宗教仪式上发表的，如斋戒日、感恩节、国耻日、选举日和重订契约日等。但是最主要的是它们生动地表达了群体的思想情绪，并因为有此功能而能够长期存在下去。它们体现了一个身处危机之中的群体的心声，这个群体把危机当作自我振新的契机。这个殖民地处于危境之中，然而它却在逆境和无常的变化中汲取到勇气。这个靠契约结合在一起的群体被历史剥夺了本体存在，他们便宣称一切将重新开始，并因此创造了关于美洲的观念，该观念认为历史的发展（包括欧洲的历史）取决于他们的成败与否。

从大觉醒到美国革命，从向西扩展到南北战争，从世界末日善恶大决战到冷战和今天的星球大战，在贯穿于美国文化的每一个主要事件中，却可以看到上述精神遗产的痕迹。在每个时期，现实与希望之间却隔着一段距离，然而美国人却一代又一代地把自己奉献给实现未来希望的事业。他们把这段距离解释为“使命”以及其他意义类似的东西，如“命定扩张说”、“继续革命”和“新边疆”等。在每个时期，该使命都被解释为“我们时代的上帝选民”的特殊任务。这些人订立联邦契约，建成了“属于未来的国家”，它是“上帝所关照的被放逐和被流放的人们的避难所”。这个国家的人民组成了一个新群体，他们的名字叫美国人。他们的使命是“让这个世界重新开始，并且在这里建立这样一个国家——对于全人类来说，它将是高山上的一座闪光的城市”。

上面的引语出自生活在不同时代而且有着不同的思想和理想的美国人，如约翰·亚当斯、赫尔曼·麦尔维尔和罗纳德·里根等。我把他们说的话集中在一起，不是为了抹煞它们之间的差别，恰恰相反，这样做更清晰地显示出了清教思想在美国文化中表现的多样性。特别值得注意的是它在我们的文学传统中的反映：一个深深植根于其 42 中的、具有逆反倾向的“美国理想”。这个理想曾鼓舞爱默生和他的后继者；梭罗把它称为：“唯一真实的美国”，美国文学史中的主要作家都把它看作是占主要地位的美国生活方式的替代物，并反复地从它那里吸取灵感。这另一个美国理想是我曾提到的清教遗产的第三个方面，它产生在新英格兰清教思想发展的最后一个阶段。在1693年，当科顿·马瑟开始写作他的《耶稣在美洲的奇迹史》时，宗教国家的理想已完全破灭。

按照他的观点，新英格兰已悲剧性地放弃了它的使命。在《耶稣在美洲的奇迹史》中，马瑟坚决捍卫清教思想，并承认清教徒的整个使命，从它起源于伟大的迁移，直至完成使命到仅存在于语言之中的千福年."我写下基督教的奇人们的事迹，他们逃离欧洲，来到美洲大陆。"马瑟认为这本书有着影射古典历史时期和宗教改革历史时期的史诗的双重作用——维吉尔的《伊尼德》、关于罗马的建立的神话，以及约翰·福克斯的《圣烈传》，于是他就这样写下了他认为必将更伟大的新大陆史诗。后来，他又在"前言"中补充道："不管新英格兰能否在其他地方生存，它必将生存在我们的历史中！"

采取如此激烈的挑战性的态度重估事实的价值，并把它用比喻的形式表现出来，这可以说是清教观念的合乎逻辑的结果。第二代移民转向语言以求补偿由于欧洲的背叛而造成的损失。马瑟也采取了这个策略。但他走得更远：他利用语言来补偿由于历史的背叛而造成的损失。对他说来，"新英格兰"是地理环境，《圣经》和上帝精神的三位一体。他还把有关发现的语汇、《圣经》的权威性以及个人信仰的首要性等融为一体，创造出一套象征理论。但他的目的并不在于给当地的历史穿上一件神话的外衣，而是在于在历史的发展进程中保留神话。这也是他后来一些著作以及尼古拉斯·诺伊斯(1698)、约瑟夫·摩根（1715）以及乔舒亚·斯考托（1694）等人的著作想要达到的目的。这些著作都可以用塞缪尔·休厄尔在1697年写的论文的标题——"对那些踏上新大陆的人描述新天堂"作书名。

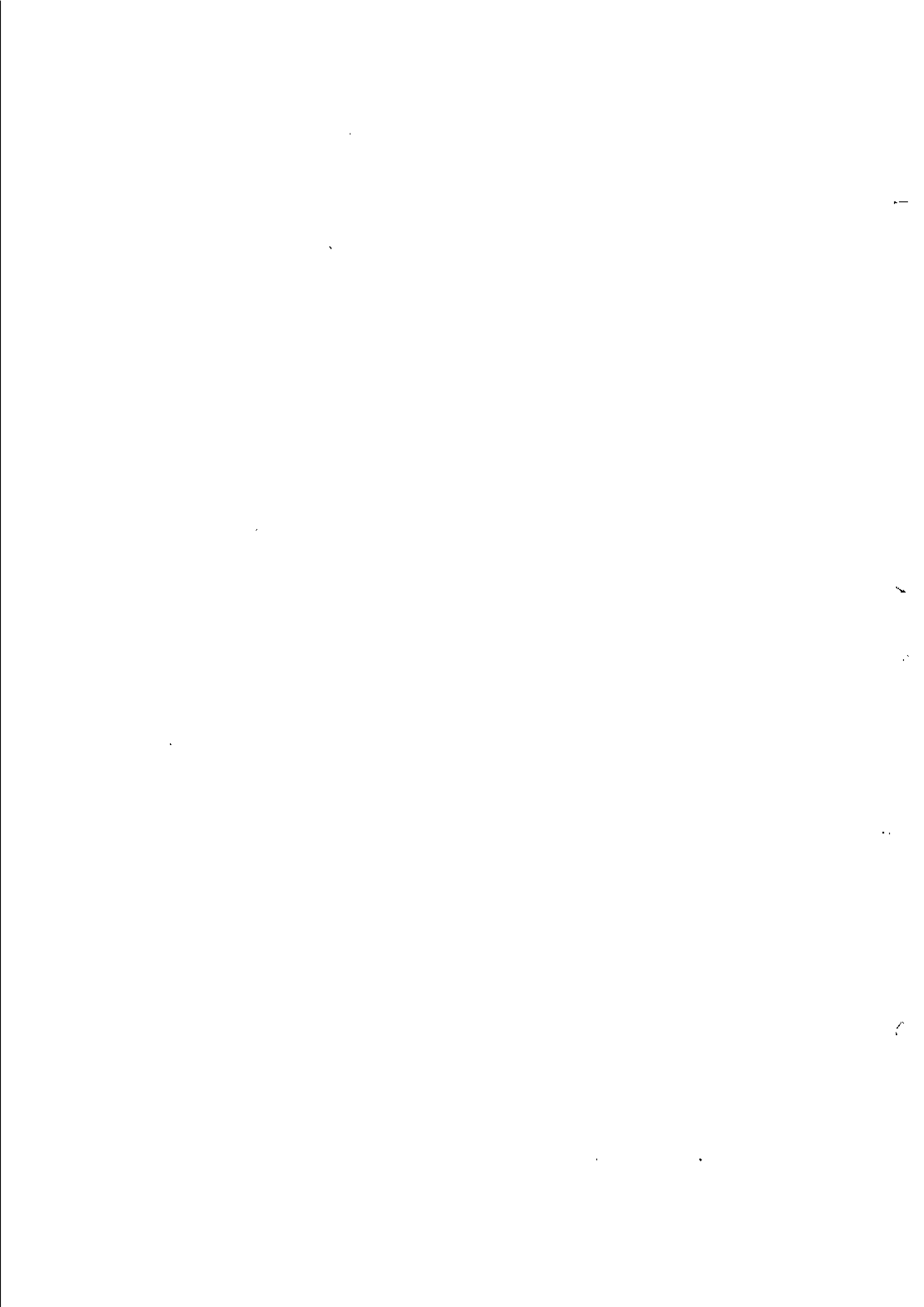
这崇高的美洲使命的形象的塑造过程实际上是与时代脱节的，但它渐渐不为人注意地渗入到新英格兰人的生活之中，似乎是"新英格兰的上帝的选民"演出的类似《启示录》的戏中戏的合适的结局。"上帝特选的民族"、"新世界"、"荒原"、"新迦南"、"后期以色列"——所有这些奠定新英格兰方式的基石实际上都是比喻性的说法。它们形成于语言之中，在短时期内获得生命，然后在某个时候又回到语言的领域中去。

43　上述看法具有一种令人感到满意的完美性，在一定程度上也符合诗的正义说。然而，从历史的角度来探讨，这种看法却是欠妥的。实际情况是：尽管宗教王国的梦想已破灭，清教教徒却并没有抛弃他们对未来的理想。与霍桑笔下那位不合时代潮流的身穿教士灰衣的斗士一样，在文化发展的每一个过渡阶段（具有反讽意义的是，新英格兰从清教殖民地发展到美国北方的一个州的这一过程也属于其中之一），这种理想作为社会的凝聚剂都会一再出现。另一事实是：新英格兰不仅保住了在神话中它作为美国特性的发源地的地位（此时该地区早已失去它以前在美国所具有的重要地位），它代表的那些有待实现的目的还以种种方式（其中最典型的是以阐释《圣经》的含义的方式）融入并一直存在于美国梦之中。最后，还有一个事实是：马瑟在撰写《耶稣在美洲的奇迹史》时所使用的策略，他写作关于他心目中的"上帝的美国之城"的"历史"的决心（也即是说他力图阐释"生活"的意义，不管这种生活在历史上是否确实存在过），这些都变成了美国文学传统中的仪式。自从浪漫主义时期以来，从宗教的角度去认识美洲的地理位置并认为它体现了美国的本质特征，有意识地将美洲的地理位置特殊化并把它作为美国人实现自我的所在地，坚持把《圣经》作为解释美国所包含

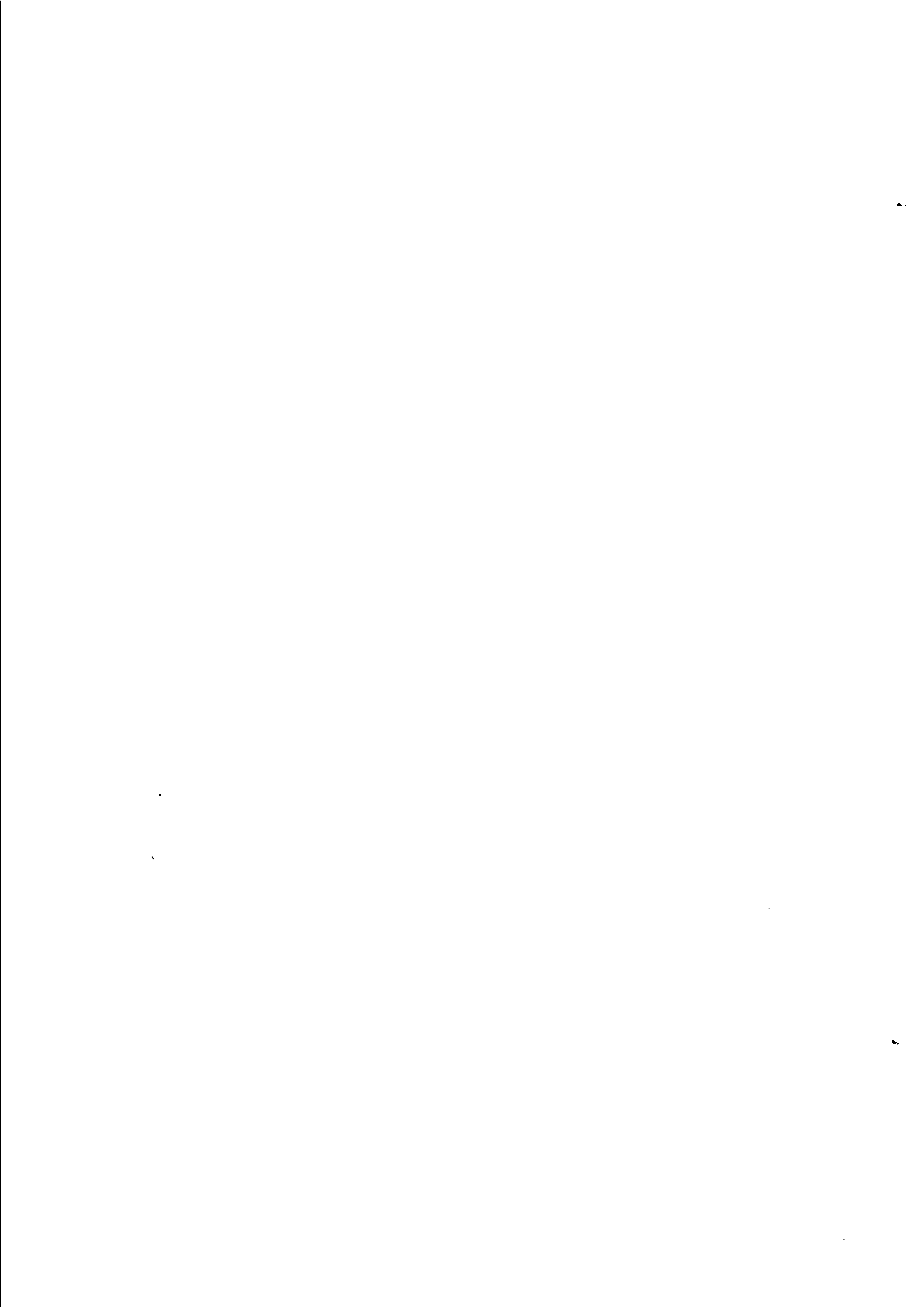
的希望的根据，这些都是上述仪式的重要方面。美国的经典作家们从来都没有丢弃这些象征手段。不管他们的世界观是多么地倾向宇宙神教的观点，不管他们怎样强调超验于自我，美国的经典作家都把上述思想与联邦主义的理想融合在一起。当他们用祈愿的语调说话时，他们以未经承认的美国的代表的身份发言；当他们用令人感到沮丧的语调说话时，他们把对上述理想的背叛说成是对所有人类理想的背叛——千福年变成了世界末日，人类最美好的希望变成了最坏的希望。

今天，当我们回顾“新英格兰”的历史，并用我们时代流行的阐释理论来解释这些历史时（这些理论包括我们对语言的怀疑，我们对于梦的含义的不同解释，以及我们用物质的因果关系的抽象理论来取代清教徒对未来的预见的倾向等等），我们似乎可以清楚地看到：清教徒对未来的预见一直贯穿于这段历史时期之中，它不仅为一种新的生活方式的形成创造了条件，而且还促使新生的资本主义进一步发展，这种资本主义特别适合马萨诸塞湾区公司在当地建立的社区，而且正如克里斯托弗·希尔指出的那样，它在十七世纪的英国清教中占有主要地位。至于文学遗产，这倒是一个困难得多的问题，清教徒对新大陆的展望作为遗产被我们的主要作家继承下来，并以种种方式演变成他们作品之中具有象征意义的背景。这展望成为这些作家们只能在心中追慕的理想，因为事实上这些理想永远也不可能在现实中实现。它还成为一种具有替代性质的文化权威，作家们可以把它作为根据、从而遣责（或者甚至弃绝）美国。在这里语言与历史又变得难解难分。对新英格兰的预见是新教、文艺复兴时期英国向海外开 44 拓发展和印刷机的产物。然而，作为现代历史中最强有力的文化象征以及（以种种可以辨认的方式出现的）我们的文学传统的中心象征的“亚美利加”，却是新英格兰的清教徒的发现。

萨克凡·伯科维奇 撰文　　袁德成 译



Ⅱ. 美国殖民时期的散文与诗歌



历史与年代记

撰写与重写历史是人类具有连续性的活动，这是因为历史学家在审视过去时，其 47 思想大都受制于他本人和他的同时代人的需要。因此，阅读先民们留下的历史记载使我们能更深刻地理解过去的时代，换言之，既能帮助我们理解那些历史学家叙述的历史事件，又能帮助我们认识作为历史人物的这些历史学家本人所持的态度和价值观念。历史学家本人所处的时代与他记叙的历史时期具有相同的重要性。幸运的是，从十七世纪到十八世纪，美国的史家和作家们写作了大量的历史著作。一些作家如威廉·布雷德福和科顿·马瑟等的著作都可与美国最伟大的历史学家如弗兰西斯·帕克曼的著作媲美。

约翰·史密斯船长在美洲第--个永久性殖民地詹姆斯敦居住了两年半。为了使这个殖民地能存在下去，他作出了巨大的贡献。他于1609年因受伤致残而不得已返回英国，但他仍对美洲念念不忘，并寄情于他的作品之中。他急于重新回到美洲，并于1614年勘察了新英格兰沿岸。他一共撰写了九部著作，其中最有名的是《弗吉尼亚、新英格兰和萨摩群岛（百慕大）通史》(1624)。此书的初版是漂亮的二百六十页的对开本，书中有四张可折叠的地图，一些印第安人的图画，一些具有评论性的短诗，以及一幅木刻画，其内容是关于波卡洪塔斯在鲍哈顿援救史密斯，使他免于被当地人杀害的故事（而在正文中，关于这个故事的记载文字却不到一行）。

史密斯的《通史》实际上是把他自己和其他作者的作品经过改写而成的记编。该书的第二卷的前身是史密斯出版于1612年的《弗吉尼亚记》中的颇有价值的一部分——“弗吉尼亚概述”，而第六卷则是他在1614年的勘察活动之后写的《新英格兰 48 记》(1616)的再版。在撰写关于弗吉尼亚的第三卷和第四卷时，史密斯一身兼任史家和编者两职。在1622年，印第安人袭击并杀死了三百五十名殖民者，这些事件给史密斯的著作打上了烙印。史密斯想使读者知道，他理解甚至尊重印第安人。他认为他们强壮、机灵并能吃苦耐劳。他们了解自己的土地，知道什么地方是“鹿、鱼、飞禽和走兽经常出没之处”，什么地方“有着丰富的浆果和块根”。他曾竭力对人解释“这些可怕的灾难（指屠杀）本来是可以避免的……但至今只有很少的人听得进我的话，为

此他们付出了极大的代价”。

史密斯还扮演了另外一个角色，即弗吉尼亚和新英格兰的殖民化的鼓吹者。他的宣传产生了效果，因为那些普利茅斯的移民和马萨诸塞海湾的清教徒都知道他的《新英格兰记》。根据史密斯本人的报道，移民们拒绝了他的服务，因为他们认为“我的书和地图比起我本人来更无价值。”史密斯将美洲视为一个发展之地。“我不至于头脑简单到这个程度，以至于认为除了获取财富这个动机之外，还有其他动机可以促成一个联邦的形成，”他这样写道。

史密斯的文章生动地描述了欧洲人在远离故乡的地方创立家业的情景。但他那些最为生动感人的描述却是与他自己有关的故事。近年来学者们已为他那些个人生活故事恢复了名誉。而在这之前很多年，他却备受亨利·亚当斯等人的毁谤，其原因在于他讲述了匈牙利人的冒险故事，以及被波卡洪塔斯援救的情形。在史密斯的笔下，读者见到了美国英雄的原型。这位默默无闻的林肯郡的自耕农的后代以他自己的生活故事在美国文学中占有一席之地。他崇尚个人、富于幻想，同时又足踏实地。他鼓励他的读者们去仿效那些“勇敢的灵魂，他们经过奋斗，由士兵升为首领，他们的后代因此获得爵位，他们的国王成为世界上最强有力的君主之一。他们的艰苦努力给自己带来了无上的光荣，巨大的权力和声望。”当他写下这些文字时，他心中的偶象实际上是他自己。

十七世纪美国文学中另有一部用英文写成的杰作，其作者的态度恰好与史密斯的自我主义形成了鲜明的对照。这就是威廉·布雷德福的《普利茅斯开发史》。该书记载了脱离国教者在詹姆斯敦之后建立的第二个永久性英国殖民地的情况。布雷德福身为普利茅斯总督，因此他既是历史的创造人，又是它的记录者。从 1606 年起，他就是建立该殖民地的那个宗教组织的一名成员。他把该组织的创业史描述为与魔鬼不断斗争的过程，并认为这场斗争的最有效的工具是教会，因为它是“上帝的自由民的聚会，[上帝的契约] 把他们结合在一起，共建一个宗教的王国。在福音书的光辉照耀下，他们团结一致，在上帝的指引下前进，努力奋斗，不畏艰难。上帝一直在帮助他们”。

布雷德福的书是分两次在不同时间写成的。他第一次动笔是在 1630 年，那是在他和他的伙伴们抵达马萨诸塞海岸之后的十年，他在书中反复称该地区为“这个荒原”。促使布雷德福动笔的原因也许是约翰·温思罗普率众抵达美洲。这一数量要大得多的移民群体建立的移民地，位于布雷德福等人的移民地的北端，两者相距并不太远。在书的第一部分，布雷德福只写到移民们如何“开始修建第一座供公众使用的房屋”。他把这些成就归之于英雄的信仰和上帝的保佑。他写作的目的是为了使移民地创立者的后代将来能了解“他们的父辈在创业伊始时是如何不畏艰辛，克服万难”。

布雷德福在 1646 年之前不久开始写这本书的第二部分。这时种种迹象显示这个殖民地濒临解体。恶兆四起，打击不断。殖民地的精神领袖之一埃尔德·威廉·布鲁斯特去世；普利茅斯教会的大批成员移居到科德角以东的诺塞特。布雷德福记述了发生在 1620 年以后的事情，并竭力想找出问题产生的原因。移民们不得不对付的不是撒旦，

而是那些两面三刀的代理人和伦敦银行家。尽管到处都看到欺诈，布雷德福还是用一种简洁明了的文体写作，而且从不过高估计自己认识事物的能力。他用第三人称叙述史实，称自己为“总督”，在叙述自己的业迹时不事宣扬。

布雷德福描述的有关沃拉斯顿山（后来称为“快活山”）的殖民地的情形，是书中引人注目的一节。在那儿托玛斯·莫顿“成为胡作非为的一群人的首领，他们似乎是无神论者”。位于快乐山殖民地的居民们的堕落之深可见于下述事实：“他们树立了五朔节花柱，他们似乎已经使罗马花神重新复活并进行庆祝，他们又像是在进行疯狂的酒神祭祀”。在于1637年出版的《英国人的新迦南》中，莫顿对这个殖民地的描述却迥然不同。他发现印第安人较之于基督徒更富于人性。布雷德福和莫顿之间的见解冲突使很多美国作家深感兴趣，特别是纳撒尼尔·霍桑（霍桑本人并没有读到布雷德福 50 的有关论述，因为后者的书直到1856年才得以出版，但他显然读过其他以布雷德福的手稿为依据的著作）。

布雷德福并没有能把他的历史写完。他仅到中途就辍笔了，其原因显然是因为他在其展现的历史中再也寻找不到什么深意。他再也看不到上帝正在工作的手。归根结底，他的故事不是一个成功者的故事，而是一个幻灭者的故事。他只能通过怀旧来寻求安慰。他可以怀着自慰之情阅读他在1630年写下的这些字句：“这些孩子们的父辈（殖民地的创建者）有权这样说：我们的前辈是英国人，他们横渡大洋，并准备葬身于这片荒原之中。但他们向上帝发出呼吁，上帝听到他们的声音，看到了他们所处的逆境”。布雷德福是一个聪明而虔诚的史家。他把全部精力投入到撰写他那个时代的历史中去。因为他本人是总督，所以他的著作具有权威性；因为他情系普利茅斯的一草一木，所以他是一个理想的史家。

不幸的是，马萨诸塞海湾殖民地却没有像布雷德福这样优秀的史家。不过该殖民地的总督约翰·温思罗普却记下了一本题名为《新英格兰的历史》的颇有价值的日志。尽管这本日志包含大量的资料，它却缺乏布雷德福的史书的那种完整性，这是因为温思罗普从不回顾过去。该日志在开始时逐日记载了跨海越洋抵达美洲的过程。在这之后，温思罗普通常每月只记下三、四件事。在记日志的十九年间（1630—1649），其中十二年他都在担任总督之职。他公务太忙，以致于无暇去反思历史。

与布雷德福相同，温思罗普在提到自己时也使用第三人称。他希望他的手稿能够作为殖民地的历史（或关于他的政绩的官方历史）传诸后世。他把《旧约》中有关历史的记叙，如《出埃及记》和《士师记》等，用为自己写作历史的样本。他写作的目的在于记叙上帝的选民，他们的堕落以及上帝的震怒。温思罗普用一种朴实无华的文体写作。在记录堕落罪愆以及惩罚那些违背上帝法规的人们的情形时，他从不吝惜笔墨。

与布雷德福的历史著作相仿，温思罗普的日志也是在他去世后很久才发表的。在温思罗普的晚年，另一位马萨诸塞人正在撰写一本《新英格兰史》。这是第一部详细的新英格兰史，它初版于1654年。该书流行的名称是《新英格兰神佑录》，其目的在于

捍卫"新英格兰的方式"，亦即教会与国家的密切结合。在十七世纪四、五十年代，出
51 现了一系列其宗旨与该书类似的论著，这是对英国长老派教会以及其他人对新英格兰的批评的回应（纳撒尼尔·沃德的《阿加瓦姆皮匠在美洲》[1647] 以另一种方式捍卫了新英格兰）。爱德华·约翰逊把马萨诸塞的历史事件视为上帝神圣计划的一部分，因此他撰写的历史也贯穿着这种观点。他认为新英格兰是"上帝将要创造新天堂和新人间的地方"，是实现《圣经》中的预言的地方。总而言之，约翰逊使新英格兰的历史带上了神话色彩。在记叙中他处处将美洲的清教徒与《旧约》中的以色列人相对照。"正如上帝使以色列人身处重重危险之中，以便赐予他们神圣的恩惠一样，吾主基督派遣一小群人深入茫茫荒原，并使他们身处孤立无援的困境"。

写作历史一直是新英格兰人的一项主要活动。一些史书记载了殖民者与印第安人之间的冲突，例如英克里斯·马瑟的《与印第安人作战简史》(1676) 和《因印第安人之故在新英格兰引起的麻烦》(1677)，以及威廉·哈伯德十分畅销的《与印第安人的冲突概述》(1677)，等等。在这些书中，白人与印第安人之间的战争被描述为基督徒与撒旦之间的战争。印第安人首领菲利浦被形容为"野人和狂兽"。

在新英格兰的早期开发时期，规模最为宏大的史书当推科顿·马瑟所作《耶稣在美洲的奇迹史》(1702)。马瑟早在1693年就准备写作此书。这本书包容了他以前写作的十七篇论著。马瑟是波士顿的一名牧师，其祖父是殖民地的创建者。他写作此书的动机很复杂。在文体上这本书开了《白鲸》的先河，在内容上它可以称得上是一部有关早期新英格兰的百科全书。

马瑟写作这部巨著的目的有三。其一：颂扬新英格兰的成就；其二：贬斥新英格兰移民的第二、三代中的堕落者；其三：表明新英格兰人对其故土英国的忠诚。他那崇高的文体贯穿着整部著作，他在书中大量引经据典，并时时闪烁出机智的光辉。马瑟不论巨细，将发生在新英格兰的所有事情都囊括在他的史书中。书中包括大量人物传记，其中最引人注目的是威廉·布雷德福、约翰·温思罗普和威廉·菲普斯爵士等人的传记。书中有一章是关于哈佛大学的，另一章是关于决定教会政策的有关宗教会
52 议的。他还专辟一章论述种种奇迹、神祐、海难遇救，无形世界的奇观，以及在印第安人中的布道等。

科顿·马瑟一直是清教徒之中的代人受过者。他的卷帙浩繁的著作被人讥笑为一个曾发表过多达四百五十种论著的作者的自我主义的合适的表征。近年来，马瑟在历史界获得了更多的尊重，他的书也被公认为具有价值的著作，是一部维吉尔式的史诗。在清教阶段行将结束时，这位波士顿的牧师为他的宗教的过去，也为他称之为"这遥远而广阔的荒原"树立了一座纪念碑。如果说人世间的新英格兰没有能达到他的精神标准，那么他在想象中创造了一个符合他的要求的新英格兰。在书中的总序中他这样写道："不管新的英格兰是否能存在于世间，它必须存在于我们的历史之中！"

马瑟书中人物传记的主导思想是将新英格兰的领导人物与《圣经》中的以及远古历史和神话中的领袖相比较，例如将温思罗普与摩西和尼西米相比较。在论及威廉·

菲普斯时，他这样写道："这个人令人难忘，我将要叙述他的事迹。但他的独特之处是如此不显著，所以我想让读者对我的写作方法有所思想准备：我想与普卢塔克一样，首先搜寻古老的文献，在古人和今人之间找到一种对应关系。"在传记中，马瑟常常在传主的名字上大做文章，塞缪尔·怀汀曾在英国遭受"教会鲨鱼"们的迫害，因此，"这个怀汀"被追逐着"越过大西洋，直到美洲海岸"。在论及尤里安·奥克斯时，马瑟从他的名字生发开来，扯到橡树和占卜者，最后以哈佛校园中的"快活的占卜者们"的聚会结束。

马瑟还力图使他的读者们相信，新英格兰的宗教属于基督教主流。在那时候，马萨诸塞海湾殖民地正力图保持政治上的独立性。马瑟把新英格兰的清教徒描绘成"极其尊崇和热爱英国国教的新教徒，他们还卑微地请求被纳入英国国教。只是由于一些有权势的教友们犯了错误，他们才被迫在美洲荒原中寻找一块土地，按照他们良心的指引，实践他们的新教"。不难想象，对于如此低估他们流亡异乡的意义，马瑟的祖父们一定会提出抗议。

在十八世纪的新英格兰历史学家中，没有一人堪称马瑟的合格继承人，但其中有两人还是值得一提的。另外一位波士顿牧师托玛斯·普林斯在1726年出版了他的《新英格兰编年史》的第一部分。此书在客观性和少见的编年方法上同马瑟的《耶稣在美洲的奇迹史》恰成对照。马萨诸塞海岸的最后一名英国总督托玛斯·赫钦森也出版了一部长达三卷的《殖民地史》。此书始于1764年，是一部雄心勃勃的力作，至今仍有价值。与普林斯的著作一样，赫金森的历史著作远比布雷德福、约翰逊和马瑟等人的著作来得客观，但它缺乏后者的历史感；在此书中，史家本人也没有在历史舞台上出现并扮演角色。 53

生活在新英格兰以南地区的历史学家能写出如此重要的著作确实罕见。卡德瓦拉德·科尔登在其《印第安五部落史》(1727)中详细地记载了伊罗夸伊地区的历史。他写作此书的目的是想要表明，在遏制法国人势力的扩张的纽约保卫战争中，印第安人是何等地有用。约翰·劳森的《通向卡罗来纳的新航程》(1709)是一具有宣传性的小册子，书中大力称颂阳光地带生活的舒适。这本书包含对当地动植物颇有价值的描述，它对印第安人所持的也是同情态度。劳森认为，在欧洲人到来之前，印第安人过的生活要健康快乐得多。帕特里克·泰弗尔和其他人合撰的《佐治亚殖民地史实录》(1741)记叙了这个殖民地的情况，但它的主要目的是在于讽刺殖民地的创立者詹姆斯·奥格尔索普。

与其邻近的其他州相比较，弗吉尼亚的情况要好得多。除了约翰·史密斯外，这个殖民地还有另两位才能非凡的历史学家——罗伯特·贝弗利和威廉·伯德。贝弗利的《弗吉尼亚的过去与现在》(1725)是一部含义丰富的著作，其价值直至近年才被充分认识。它具有史诗般的结构和复杂独特的文体。在书中，贝弗利报道了弗吉尼亚移民地建立的过程，该地区最初的居民，它的自然历史，以及其失去的机会。贝弗利以悲怆的笔调描述了印第安人及其田园牧歌般的和谐生活方式，这更增添了此书的色彩。

在贝弗利眼中，新大陆不是荒原，而是花园。

在"前言"中他这样宣称："我是个印第安人。我并不力求语言十分精确，但我希望我简朴的外衣会给我的读者一个较好的印象，使他们知道我的诚实。而这才是我力求做到的。"这段引人注目的宣告表明了贝弗利这本书的主要目的之一：在美洲实现自由的可能性。按照贝弗利的观点，这可能性与印第安人是合二为一的，因为他们的纯朴与幸福是与"单纯的自然状态"相关联的，这样他把新大陆的魅力与当地土著联系在一起了。这种观点贯穿于他的整部著作中，并使它成为早期美国散文作品中的一部54 杰作。对于印第安人来说，"世界上的一切好东西均来自上帝的赐予，而且它们来得自然而且随便……上帝不经意地且不加区别地把它们交给人类……上帝从来不为人类的事务操心，也从不介意他们的所作所为。上帝允许人类按照自己的自由意志行事，而且尽可能地给人类提供好东西"。

威廉·伯德与上述的历史学家全然不同，这从他的著作的名称也可以看得出来：《弗吉尼亚与北卡罗来纳分界线史》。伯德本人曾是测量队的领导之一。他这本书以及另外一本名叫《分界线秘史》的书在他生前并未出版，尽管他为书的出版作了精心准备。威廉·拉芬在1841年出版了这部书。意味深长的是，拉芬是南方民族主义的鼓吹者，他认为"黑奴制"是与南方的社会与政治的存在密不可分地联系在一起的。他出版伯德的书的目的是在于表明，关于"南方"的这种概念是由来已久的。

伯德书中的世界是以等级和秩序，而不是以自由为基础的，所以他的书以分界线的形成为主题是恰当的。他用机智、文雅和具有反讽色彩的文体写作，勾勒出美国的一部分领土的变化过程，即经过测量之后，把处于自然状态的土地变为不动产，使个人的拥有权合法化。这条分界线把弗吉尼亚和北卡罗来纳一分为二。在弗吉尼亚的社会结构中，类似伯德的拥有土地的绅士处于社会的顶端。而在北卡罗来纳，当地居民却令人厌恶地与自然状态十分接近。伯德把自己描绘成一个聪明博学和富于教养的绅士，其优越地位使他能做到宽容。他曾在伦敦生活近二十年，因此力图把自己在美洲的生活描绘得尽可能完美。

伯德对弗吉尼亚的印第安人的态度远不如贝弗利那样富于同情。他发现印第安人关于来世的观念"倾向于肉体享乐，颇为粗俗，就像穆罕默德的天堂。不过，一个如此喜欢大自然的民族又怎么可能有另外的观念呢？"他蔑视印第安人，认为"他们宁愿过一种愚昧的悠闲生活，宁愿忍受肮脏、寒冷和物质匮乏带来的不便，而不愿忍受动脑筋操劳或在劳动中弄脏自己的双手"。他鼓吹白人与印第安人通婚，并以此作为打破印第安人的蒙昧的手段。

十七世纪和十八世纪的美国人远离文明中心，日夜为解决日常衣食的生计问题而55 忙碌着。但一些具有卓越才能的人却已经在严肃地考虑亚美利加的历史意义。他们认为。不管他们喜欢还是不喜欢这个地方以及当地的土著居民，他们与其他人在此地共同创建的崭新的社会是具有重大历史意义的。就这样，威廉·布雷德福、科顿·马瑟和罗伯特·贝弗利等人以严肃的态度写下了美国的历史。在我们属于这片土地之前，它

就已经属于我们了。

埃弗雷特·埃默森　撰文　　袁德成　译

布道文与神学著作

在十七世纪，布道文是一种非常受大众欢迎的文学形式。在1679年至1729年这段时期，在美国出版的书籍中有百分之四十是布道文。在英国和美国，最早畅销的布道文包括刘易斯·贝利写作的《虔诚信仰的实践》，此书在1640年之前就出了二十五版；托玛斯·谢泼德的《真诚的皈依基督者》，此书在1640年和1692年这一段时期一共发行了二十二次；以及托玛斯·胡克的《可怜的疑虑重重的基督徒》，此书在1629年至1700年期间一共印刷了十七次。在美国殖民时期的初期，布道文十分兴盛。

这种对传教布道的高度重视是清教的典型特征。在本质上，清教运动的宗旨在于使英国国教回归《圣经》中那种纯洁的礼拜上帝的方式。因此，他们最强调的是上帝的话语，换言之，是《圣经》中记录的那些话语，以及在讲道中他们解释的那些话语。《圣经》被认为是真理之源，牧师则被认为是"上帝的信使"，是传播《圣经》中所包含的真理的渠道，或者，用另一个人们经常使用的比喻来讲，他们有如"乳房"，通过它们信徒吮吸到拯救人类的真理的乳汁。布道文是认识上帝恩惠并皈依上帝的主要方式，是清教徒们的宗教生活的必要条件。布道文在清教徒中具有如此蓬勃的生命力，其主要原因也许是由于它以简洁明了为其写作的基本准绳。早在1621年12月9日，一个普利茅斯殖民地的俗人罗伯特·卡希曼就说道："在与你我一样的普通人中间，用浅近易懂的英语传播福音，这是最好的也是收获最大的传道方式"。传道士们完全赞同上述意见。甚至连托玛斯·胡克这个曾在牛津大学待了十四年的饱学之士也总是竭力"使自己做到下里巴人"。英克里斯·马瑟在谈及他父亲理查德·马瑟的值得其他人效法的布道方式时曾说："他总是以浅易的语言方式布道，他射出的箭不是在人们头上一掠而过，而是直接命中他们的心灵和良知。"在英国，浅易明了的布道方式使一些富于煽动性的传教士能够把自己的思想明确无误地传达给身边云集的听众。他们的社会影响，政治影响以及在教会中的影响变得如此之大，以至于政府和教会的统治集团不得不下令禁止一些人讲道，其后果使得不少传教士逃往美洲大陆。在那里，约翰·爱略特常常感动万分，因而发出欢欣的呼声："啊，吾主光荣！在贫穷的新英格兰，我们竟能听到这么多基督的声音，而且他的真谛被解说得如此之好"。

如果这种对明晰和直截了当的强调就等于千篇一律和枯燥无味的话，那么清教的布道文就永远也不可能受到大众的如此欢迎了。事实上，清教的布道术不仅强调简明易懂，而且重视创造性。一个与普通人的日常生活如此接近的传教士，一旦他富于想象力，那么他的布道就可能成为一门真正的艺术。通过使用各种形式的比喻，如隐喻、扩展的明喻、平行结构和类比等，最优秀的传教士把抽象的神学和赎罪理论与具体的现实结合起来。他们特别喜欢提到日常家庭杂务和农场工作、做生意、旅行、家庭纽带，甚至身体各部分的功能和两性关系等。他们不仅从日常生活中援引例子，而且还从文学和修辞学那里借来了其他工具，如“人物形象”、想象的对话、戏剧场景以及戏剧性角色等。这使得布道文带有戏剧或虚构叙事的色彩，因而大大地增强了它的感染力。传教士们不时也使用名言警句，双关语和俚语等来吸引听众的注意。传教牧师还常常援引《圣经》中善于倾听布道文的听众的典型范例，如科尔内留斯、约拿、撒母耳和大卫等。并鼓励听众以他们为榜样认真倾听他们的布道。布道者和听众都必须记住：“每一篇经过宣讲的布道文都使我们离天堂或地狱更近一步“（约翰·普雷斯顿语）。如此娴熟地使用上述文学工具，再加上在十七世纪时，牧师们不仅在《新约》与《旧约》之间发现不少相类似的人物与事迹，而且在《圣经》与当时人们的生活经历之间也找到许多共同之处，这就使得布道文具有非凡的生命力。

按照布道术理论的规定，一篇标准的布道文在结构上应分为四个部分。布道文的开篇应是朗读或是解说《圣经》中的一段话，接着就是宣读“教义”，实际上也就是宣读布道文的主题思想，再接着就是“论证”，最后以“用途”或“实际运用”结束全文。58 以上规定是基于当时人们对心智的理解而确立的。按照当时流行的理论，要想打动人心（亦即人的意愿和感情），就必须先说服人的头脑或理智。因此，布道文的头三部分主要是针对听众的理性的，而最后关于“用途”的部分则力图激起听众感情上的反应。这是有意识地将修辞理论和心理学理论相结合的尝试，其结果使得布道文这种体裁不仅具有宗教用途，而且适用于世俗事务。它也使得不同的传教士可以各擅其长。例如，博学多思的约翰·科顿在布道时喜欢阐释《圣经》中的词句，而胡克则以善于在“运用”部分作深入发挥而闻名。然而，对于《圣经》的形象化的语言以及《圣经》对听众在直觉上和情感上所具有的魅力，他们都共同表现出深切的理解。

当牧师们写作布道文时，他们有三种可以效法的榜样。最重要的范文是《圣经》中那些卓越的传教士，如耶稣、大卫、以赛亚、卢克、保罗和约翰等人的布道文。第二类范文是长存在记忆中的导师或者同事所作，他们没有移居美洲，但他们在英国宣讲的那些布道文对于处于草创时期的新英格兰第一代移民中的传教士，例如威廉·珀金斯、劳伦斯·查德尔顿、理查德·西贝斯、约翰·普雷斯顿、约翰·多德和约翰·罗吉斯等，都有着很大的影响。最后一类是一些供牧师们阅读的“教材、课本”，他们一进神学院就可以读到这些书。书中刊载的篇章最古的是奥古斯丁的文章，他鼓励晓畅易懂的讲道方式。另一位权威人物约翰·加尔文也持这种观点，他还强调牧师的作用，认为他们起着在精神上安慰、教化听众的作用。较为晚近的英文布道文手册包括威廉

·珀金斯的《预言的艺术》(1592年发行拉丁文本；1607年发行英文本）和《论牧师的职责》(1603)，理查德·伯纳德的《忠实的牧羊人》(1607）和威廉·艾姆斯的《神学精髓》(1638）的部分章节。威廉·查佩尔在他的《传教士》(即最初以拉丁文出版的《传教方法》[1648]）中强调逻辑性的重要，他还告诉读者如何把上一世纪影响很大的法国逻辑学家拉米斯的方法运用于布道。论传道的布道文也开始增多，它们包括约翰·普雷斯顿的《对道德有益的文章范例》(1658)、托玛斯·胡克的《赎罪的实践》(1656）中的第三部分，以及查尔斯·昌西的《上帝对他的子民们的恩惠》(1655)。

在头一个一百年内，这种源自英国的宗教教育传统对于新英格兰的社会生活产生了极大的影响。在更早阶段，它对南方殖民地的建立还起了促进作用。如同在安纳波利斯聚集的著名社会群体一样，散居于此处的清教群体是不同的宗教观点的大杂烩的一个部分。尽管十七世纪九十年代以前的南方殖民地的布道文现在几乎已荡然无存，但在十七世纪时的南方，布道文却是生活中一个重要部分。事实上，殖民时期最早的布道文是在弗吉尼亚发表的。亚历山大·惠特克在牛津长大并在那里接受教育，他于1611年乘船抵达弗吉尼亚。他的《来自弗吉尼亚的喜讯》(1613）在体裁上属于混血型。在开头部分，它采取了布道文的形式，着重强调上帝赐予弗吉尼亚殖民者的恩惠。行文至中间部分，它变成了一篇具有鼓吹性质的小册子，作者呼吁弗吉尼亚公司对殖民地提供财政援助。在结束部分，文章大肆赞扬了弗吉尼亚的地理环境、动植物及自然资源。

在十七世纪的较晚时期(1686年)、后来曾在英国国王和议会面前布道的圣公会牧师都尔·皮德在詹姆斯敦宣讲了一篇布道文，这篇文章至今犹存。尽管长老会牧师弗兰西斯·马克米、圣公会牧师托玛斯·布雷，以及由教友派转为圣公会成员的乔治·基思牧师等人的布道文也散见于世，真正有价值的南方布道文文集的出现还是在十八世纪，其中詹姆斯·布莱尔在1722年出版的五卷本布道文集尤其引人瞩目。

然而在新英格兰，十七世纪刊行的布道文至今还大量存在。从美国殖民时期一开始，布道文在社会生活中就占有中心地位。关于这种情况，马萨诸塞湾区第一批移民在1630年的经验提供了最好的例证。当阿贝拉号扬帆离开南安普敦港时，约翰·科顿宣讲了著名的布道文——“上帝赐予他的移民地的希望”。当阿贝拉号即将抵达波士顿时，约翰·温思罗普宣讲了一篇甚至更有名的布道文——“基督慈善的榜样”。他提醒他的听众，当他们即将到达“希望之地”时，不要忘记自己对上帝的忠诚，因为无论他们身居何处，上帝都是他们的主人。温思罗普还劝诫他们把新生活建立在“爱的纽带”之上。这种爱体现在双重契约之中。其一是教会的契约。它把移民的信徒维系在一起；其二是信徒与上帝的契约，信徒发誓要忠于上帝，因为上帝对他是如此慷慨，“特别是在这样不同寻常的时刻。”温思罗普以发人深醒的而且后来常常被引用的话语来结束这篇布道文——“想一想，我们将有如高山上的一座城市，全世界所有人的眼睛都在注视着我们。”与科顿一样，温思罗普在新英格兰的清教移民运动中看到了世俗

历史正在帮助推进基督的事业。在科顿和温思罗普的布道文中，契约都是一个明显的主题。这与英国的布道文，如胡克于1629年在德汉姆宣讲的“忠诚的誓约者”（1644年出版）等，是一脉相承的。这个主题还多次在新英格兰的布道文中出现，如彼特·巴尔克利的“福音契约”（1646）和科顿的“论恩惠契约”（1659）等。信守契约是实现新英格兰的神圣使命的基本条件。

当早期殖民地的牧师们在新英格兰安顿下来之后，他们宣讲的布道文多数以救赎为主题。他们对“上帝的恩惠的各个阶段”的理解是对加尔文的学说的详尽阐释。尽管一些并未迁居美洲的英国清教徒也以对上帝的恩惠的各个阶段的解说著名，然而真正因详细阐述圣徒的历程而引人瞩目的却是新英格兰人。在撰写第一部用英语写成的《传教士》（1659）时，威廉·查佩尔在书后附了一张按主题分类的布道文范文索引。在“论真正的皈依”的标题下，他列举了新英格兰三位最多产的传教士的八篇布道文：托玛斯·谢泼德的“虔诚的信徒”（1645）、“真诚的皈依基督者”（1646）；约翰·科顿的“人生之路”（1641）；托玛斯·胡克的“灵魂的准备”（1632）、“灵魂的耻辱”（1637）、“灵魂的天职”（1637）、“灵魂信仰的输入”（1637）和“灵魂的升华”（1638）。经过修订和扩充之后，胡克后来把这一系列文章发表在两卷集的《赎罪的实践》（1656）一书中。这些布道文今天读起来仍然给人以深刻印象，特别是因为它们能成功地抓住读者的想象。牧师们追随充满希望的灵魂经历一个又一个的阶段：悔悟、自感羞耻、天召、释罪、被主接纳、变为圣洁以及赞美上帝，并把那种不可见的精神经验演化为真实生活中的历险故事——基督徒满怀热忱，越过诱惑和自我怀疑的坎坷的原野，穿过悔恨和羞愧的山谷，跨过毁灭的桥梁。就这样，牧师们使基督徒的“天路历程”变成了几乎是具体可感的现实。此处姑且举一例，坎布里奇和哈特福德这两个地区的教民都居住在大河旁，胡克就以此经验作为阐述内心历程的初期某一阶段的例证。他把灵魂比喻为“一个可怜的行人”，他“抵达渡口，并朝着对岸呼喊；他最后乘船渡过河去……。与此相似，基督在天国，而我们却在河的彼岸——人世间；上帝安排的种种磨难就像河里的舟楫一样，它们将把我们载到天国乐土，那儿有我们的希望，那儿是我们内心的归宿。”

在那些技艺超群的牧师手中，灵魂一生的艰难历程变成了民间故事或传说，虔诚的听众坐在教堂的板凳上，在想象中扮演着故事中主人公的角色。这不是基督徒们短暂的体验，而是他们终生的追求，用科顿的话来说，是“一生的道路”。把基督徒的精神生活比喻为旅程的作法在《圣经》中早已有之。例如，在《希伯来人书》的第十一章中，就有关于埃布尔·亚伯拉罕、萨拉、以撒、约瑟、摩西以及其他人物在“希望之地”旅居的回忆。远在约翰·班扬之前，清教牧师们就已经按照自己的方式叙述基督教神话，而班扬的《天路历程》（1678）则替读者把这些神话永久地固定下来。当然，这种具有隐喻性质的思想的内核是植根于具体可感的世界之中的。因此，对于移居美洲的一代清教徒来说，它是非常确切的，因为他们不仅熟知埃德蒙·斯宾塞的讽喻诗，而且深知跨越大洋和移居荒原的危险性和挑战性。这种具有隐喻性质的想象方式一旦

建立，它就在美国文学中保持了重要的地位，并在以后的时期以不同方式出现。例如，约瑟夫·摩根的《巴沙拉王国的历史》(1715) 就是一部具有隐喻性质的作品，它从加尔文教的观点出发，描述了人类的堕落。更往后则有霍桑、狄金森、T. S. 艾略特以及其他作家的作品中的种种表现。

第一代牧师主要是以他们的言论和行为而长存于人们的记忆之中，这些牧师包括科顿、胡克、谢泼德、巴尔克利、约翰·达文波特、约翰·诺顿和理查德·马瑟等。另一个值得一提的牧师是约翰·艾略特，他引人瞩目的原因却是因为他那对待布道传统的独特方式。当时几乎所有在移民船出发时宣讲的布道文都包含了这样一个思想——在美洲殖民的一个主要原因是为了把上帝的福音带给北美土著人。而约翰·艾略特比其他任何人都更强调这一点。这位"对印第安人传教的牧师"不仅对他们讲道，而且还把《圣经》翻译成北美艾尔甘克印第安语。这是在美洲殖民地首次出版的印第安语的《圣经》全译本（《新约》出版于 1661 年；《旧约》出版于 1663 年)。尽管学者们对在印第安人中布道的传教士们的动机和效果尚有争议，尽管艾略特徒劳无益地力图"教化"印地安人，甚至想使他们变成圣公会的信徒，他的印第安语《圣经》，以及他后来编写的《印第安语语法入门》(1666) 和《印第安语初级读本》(1669) 无疑都有宗教和语言学的价值。撰写了类似重要著作的其他作家还有罗吉·威廉斯，他编写了《美洲语言指南》(1643)。此外，具有博学思想的俗人丹尼尔·古金撰写了《新英格兰印第安人历史集萃》(1792) 和《关于印第安基督徒的行为和所受的磨难的历史记载》(1836) 这两本书在他死后很久才出版，而且一直是作者那个时代关于这方面问题的最重要的文献之一。

尽管第一代新英格兰牧师极为重视布道文，他们还是花了大量的精力写作其他著作，特别是详细论证了如何把他们的神学理论与殖民地生活的实际需要相结合。他们写得最多的是关于下述三个方面的问题：①各种不同意见逐渐占上风，其中最早而且最重要的是唯信仰主义；②捍卫公理会的体制；③关于宽容问题。

在关于唯信仰论的论战期间（1636—1638）及以后时期，涌现出大批的文献，其形式包括私人信件和审判记录等。尽管这次论争涉及若干问题，包括释罪与圣洁之间的关系，信仰与功德之间的关系，以及女人在教会中的作用等，然面科顿在波士顿的同僚约翰·威尔逊却声称，这次论争的主要原因在于"唯信仰论者蔑视那些忠于上帝的牧师，恶意攻讦打击他们，并把他们说成是一钱不值的东西"。托玛斯·韦尔德的话则更富于色彩，按照他的说法就是有人朝牧师的"脸上掷马粪"。在布道文影响广泛，而且牧师受到尊敬的马萨诸塞湾区的文化传统中，这种对"上帝派来的信使"的明目张胆的攻击使牧师在救世工作中的必要性成了问题。这场由激进的唯灵论者发起的进攻是安妮·哈钦森组织的，她声称她需要的是"上帝精神的声音对她的灵魂的直接显现"。在州议会的听证会上，她向议员们提出警告，并预言道："如果你们继续这样下去，你们就会给自己和后代带来诅咒，这诅咒将从上帝的口中发出。"当约翰·惠尔赖特在斋戒日宣讲的布道文中含蓄地抨击州议会，说它的成员将得不到救赎时，社会秩

序进一步受到威胁。惠尔赖特直率地宣称，他的布道文将在“教会和全州的人民中引起轰动”。这篇具有煽动性的布道文使得作者及其支持者被逐出殖民地，哈钦森太太也遭到了同样的命运，尽管她机敏善辩，而且为自己作了激烈的辩护。

在十七世纪的四、五十年代，出现了另外一些因教派分裂而引起的争论，结果产生了大量的这方面的著作。塞缪尔·戈顿、约翰·克拉克和威廉·品钦等激进派发起了连珠炮似的进攻，而埃得华·温斯洛、托玛斯·科贝特和约翰·诺顿等正统派也用大量文章作为回敬。最后，为了安抚那些畅言无忌的激进派，官方在教会活动和民法中作了一些较小的修改，这对促进十七世纪新英格兰的政治、社会和文学的发展起了积极作用。

关于论争（特别是关于唯信仰主义的论争）的消息从殖民地传到英国，引起了那里很多牧师对有关新英格兰的政治、宗教教义和基督教教会的发展情况的关心。因此，在十七世纪四十年代的英国，牧师们写得最多的是论说文，其目的在于向他们的同胞们展示“新英格兰式”的教会体制的正确性。美国第一代牧师的布道文大多数都不是为出版而写作的，它们后来一般都是根据听众的笔记或未经修订的手稿在伦敦出版的。63 与此形成对照，上述的论战性著作是专门为出版而写的。新英格兰牧师写作的主要著作包括理查德·马瑟的《论教会政体与教会契约》(1643)、达文波特的《长老们对九种意见的答复》(1643)、科顿的《打开天国之门的钥匙》(1644) 和《新英格兰的基督教会的道路》(1645)，以及胡克的《教规总览》(1648)。

虽然新英格兰人在关于教会体制的问题上达成了广泛的共识，信仰自由却是一个更为棘手的问题。在 1647 年，纳撒尼尔·沃德发表了《阿加瓦姆皮匠在美洲》。此书写得颇为生动活泼但显得有些怪僻，显然是得力于对托玛斯·布朗的文章和 1588 年至 1590 年间流行的宗教论文小册子的风格的学习和模仿。沃德告诉那些主张信仰自由的人们何处是自由的限度：“所有家庭主义者、再浸礼教徒、唯信仰论者以及其他种种具有狂热信仰的人，都有着与我们保持距离的自由。”这也是殖民地的教民们的普遍观点。他们认为，宽容那些直言无忌的激进分子（唯灵论者、教会分裂派、浸礼教徒、教友派教徒以及那些信奉千禧年的激进派)，就意味着破坏社会的安定和教会的秩序。被驱逐出境的罗吉·威廉斯，在居住在罗得岛上的教堂期间，还写下了两篇主张信仰自由的文章：“血腥的迫害教义”(1644) 和“血腥的教义变得血腥味更浓”(1652)，后者是对约翰·科顿的文章（“血腥的教义经耶稣和鲜血洗涤后变白”）的答复。历史最终证明，威廉斯关于信仰自由所持的激进态度是正确的。作为求正教徒，威廉斯还力主在批准人会的问题上恪守排它主义。可是他的这一主张也很快被证明是反历史潮流的。十七世纪末的美国离民主还有相当远的距离。

在十七世纪的后几十年，布道文仍然是社会生活的重要组成部分。通过它，全体教民关心的事情得以表达，它也表达了传统对个人获得拯救的强调。当地政府或殖民政府经常宣布一些公共日，如羞耻日、斋戒日、感恩日和选举日，这也使上述倾向有增无减。一些“应事或应时”而作的布道文总是在这些日子宣讲，这表明了对新英格

兰人集体精神健康的日益关注。因为殖民者一直把新英格兰视为能最完美地建立起上帝之国的地方，在这里《圣经》中的预言将与历史事实和谐地结合在一起。在十七世纪中叶，随着伟大的先驱们一个个相继去世，接替他们的下一代人物在信仰的狂热和辩论才能上常常要略逊一筹。在这段时期，在布道文中还显现出一种焦虑的情绪，即担心上帝最终将发现新英格兰辜负了他的期望。这种情绪既表现在上一代和下一代之间的冲突中，也表现在人们的一种信念上，即认为上帝不悦的征兆（如年青人之间的纷争和追名逐利、干旱、与印第安人的战争等）不过是上帝的仁爱之心的一种表现形式，只要坚持忠于上帝，上帝自有丰厚的报偿。适合表达上述双重观念的理想方式是采取哀诉故事形式的布道文，它既可起劝诫作用，也可以起鼓励作用。

第二代移民倾向于谴责自己的堕落，这可以从威廉·斯托顿的《新英格兰的真正利益》(1670) 中的一段评论看出来："我们需要经历我们的前辈受过的艰苦磨炼，我们只是些可怜的未经琢磨的材料；我们需要他们之中那些杰出的皈依基督者，他们那些经验、那些获得知识的机会和有利条件"。到了1685年，英克里斯·马瑟仍然抱怨道："这一代新英格兰人的确今不如昔，这真是太可悲了"。这些哀怨故事的作者有一种夸大自己的缺陷的倾向。尽管如此，这种大众的焦虑再次导致一种语言和神话的形成。人们用这语言和神话来解释新英格兰经验，认为它是上帝为他的选民所作的安排的一部分。

在新英格兰移民的初期阶段，纯粹的哀诉故事基本上被弃置不用，这是因为它的产生条件——人们对政府或对自己的不满，或两者兼有——被暂时认为留在"巴比伦"那里了，新"以色列人"已经从那儿逃到了他们的迦南。流溢着牛奶和蜂蜜的大地不是哀诉故事繁荣的土壤。十七世纪中叶以前，新英格兰牧师们在宣讲哀诉故事时，往往既哀叹"上帝在英国的子民们的可悲状况"，并悲叹新英格兰人的类似状况。托玛斯·谢泼德的《给福音浪子的酒》(1645) 就是一例。塞缪尔·丹福思的《新英格兰在荒原中的使命浅识》(1671) 则是一篇典型的第二代哀诉故事，它指责了新英格兰面临的危机，作者采取的手法主要有：①举《圣经》中一个正常情况的例子；②谴责殖民地社会群体的离经叛道的行为和对上帝的不忠；③告诫人们记住上帝的誓言；④使听众相信上帝不久将再次慷慨赐福人间。在十七世纪七十年代，牧师们指出上帝离去的征兆，正如他们在英国的父辈在二、三十年代曾经做过的那样（参阅胡克写于1626年的《教会的得救》和写于1631年的《被上帝抛弃的危险》）。斯托顿还从《启示录》中援引了一个家喻户晓的意象，他警告说："上帝要把烛台端走了"。小托玛斯·谢泼德、尤里安·奥克斯、塞缪尔·胡克、乔纳森·米切尔以及其他人写的布道文使人们进一步相信他们所受的苦难是罪有应得。但英克里斯·马瑟在其1674年所写的《困难的日子即将来临》中却说道："即使困难即将来临，我们又何必沮丧？因为随着时间的推移，我们的教会肯定会从困难的深渊中得到解脱。《耶利米书》第三十章第七节写道：'这甚至是雅各的困难日子，但他一定会得到解救。'"因此，新英格兰当前的困难可以在《圣经》中找到解释，而且困难之后必将是上帝博大的爱和恩惠的回返。这种对至福一

千年的深信无疑源自十七世纪二十年代约瑟夫·米德在英国宣讲的影响极广的布道文，以及新英格兰第一代牧师如约翰·科顿等人宣讲的布道文。这信念使人们甚至在“困难的日子”里仍然坚信，新英格兰在上帝为他的子民制定的计划中占有重要地位。

十七世纪末的新英格兰还发生了其他一系列变化，一位历史学家把这段时期称为“分崩离析的时期”。在康涅狄格谷地，爱德华·泰勒与所罗门·斯托德就分发圣餐的方式问题发生激烈的争论。泰勒坚持传统的做法，认为圣餐只应分发给已入教的人；而斯托德却把分发圣餐作为劝人入教的手段。在波士顿，英克里斯·马瑟在七十年代带头抨击当代人的堕落；而作为旧南方教会的新的一代牧师的塞缪尔·威拉德不久就以更为积极的语调讲道。他强调基督作为上帝的爱子和人类罪恶的赎罪者的作用。在他的《防止灾难的唯一道路》(1682) 中，他还力陈哀诉故事的重要性。威拉德的煌煌巨著《神学大全》(1726) 收集了他关于《简明威斯敏斯特教义问答集》的二百五十篇布道文。在这些文章中，他强调信徒保罗所提倡的“自信”的教义，自从十七世纪四十年代以来，由于人们过于谴责自己和相互指责，这条教义已蒙上了一层阴影。《神学大全》被人称为“崛起的威拉德那一代人的独立宣言”，在这本书中，威拉德把他早期的布道文（如《一个重订契约的民族的责任》(1680) 和《孩童的福份；或未曾见过的光荣》(1681)）中的思想发挥得淋漓尽致。

把新大陆视为实现上帝计划的一个阶段的倾向促使人们以象征的方式来理解他们的经验。在这个时期的非布道文的散文作品中，最有趣的包括英克里斯·马瑟的《著名天祐录论》(1684) 它充分体现了上述倾向。在这篇作品中，马瑟集中论述了在新英格兰实际发生过的历史事件，如“海上遇救”、“超自然的事情”、“鬼魂出没”、“地震”等等，并指出这些都是上帝对它的子民的持续关怀的象征。这就进一步肯定了十七世纪清教徒们关于他们与上帝有着契约关系的观点，按照这个观点，上帝积极地参与了他们的生活。同时，当我们用历史的眼光回顾时还可以看到，它还预示了将来美国作家们用象征手法处理他们的经验的倾向。 *66*

塞缪尔·休厄尔的《神的启示；或对于刚踏上新大陆的人描绘新天堂》是一部迥然不同的著作。在这部书里，他更直接地为新英格兰在实现预言中的特殊作用辩护。休厄尔既借重《圣经》中的预示和他那个时代的历史，又强调美洲大自然的美的象征意义，并据此肯定传统的信念，即千福年的必然到来。休厄尔的《约瑟夫的被卖》(1700) 是在另外一个方面具有重要意义的论文，因为它是在美国发表的第一篇反对奴隶制的文章。在写作这篇充满激情和人道主义思想的呼吁书时，休厄尔使用了布道文的技巧，包括大量引用《圣经》典故等。然而他却因此受到了一些同时代人的严厉批评，其中包括科顿·马瑟和一个名叫约翰·萨芬的波士顿商人。后者写的《对“约瑟夫的被卖”的一个简短而直率的答复》(1701) 受到了更多读者的欢迎。尽管休厄尔的反对奴隶制的努力以失败告终，但他的里程碑式的论文却对后来者颇有影响，这影响特别体现在新泽西和宾夕法尼亚的教友派教徒们的身上，他们之中的约翰·伍尔曼和安东尼·贝尼泽是美国历史上最早发出强有力的废奴呼声的人物之一。

在十七世纪末，由于世俗化和物质主义的倾向日益增强，传统的方式受到挑战，尽管如此，头两、三代牧师在他们的布道文和其他著作中已经建立了一套“迦南语汇”，并用它来表达他们的现世的和精神信仰的经验。这语汇对未来几十年乃至几个世纪的美国文学都有着强大的影响。随着美国文化的发展，作家们根据不断变化的条件和需求，将群众喜闻乐见的布道文的语汇和象征手法运用于他们的创作之中。

小萨金·布什 撰文 袁德成 译

传记与自传

殖民时期的传记和自传这两种体裁包括所有以个人为题材的作品。每篇作品都 67
流露出作者在论述其主人公时所持的态度，甚至当作品中的主人公是戴上假面的某个真实人物的时候也是如此。同时，从这类作品中还可以看出当时支配各种有关个人题材作品的总的意识形态倾向。我们应该懂得，殖民时期的传记作家对忠于事实和提供细节并不那么感兴趣，他们更感兴趣的是如何将他们的论述与宗教传统结合起来，使其具有更大的说服力。正如理查德·比尔·戴维斯的研究表明，在南方殖民地，出现了一些关于个人生活的作品，而且可以把《威廉·伯德的秘密日记，1709—1712》(1941) 视为十八世纪初期美国的传记作品的杰出代表。尽管如此，如果我们想要讨论这个处于成形时期的文学创作，那么我们应将注意力集中在十七、十八世纪的新英格兰清教作家写作的大量作品上，这些作品以其严谨性，说教性及富于宗教目的而著称。

正如塞西莉亚·泰奇在其标题为“上帝的提示人”的论文中所指出的那样，新英格兰的宗教和文学的统一性是清教部落文化的结果。这篇论文的研究对象，是那些在新英格兰的领袖人物和《圣经》中的领袖之间寻找精神上的共同之处的史家和传记作家。在记叙一个社会群体的生活时，殖民时期的史家和新英格兰的传记作家的做法相仿。如同记叙个人的经历那样，他们把它说成是按照上天的指引，并以一个基督徒的历程来加以表明。这个基督徒从人间的巴比伦城出发，最后到达位于山上的神圣而永恒的耶路撒冷。这种把传记和历史融为一体的方式在文学史上是有先例的，其中包括普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》和《圣经》。在他们的时代，清教的传记作家们可以在班扬那里找到榜样。他的《罪人沐恩记》(1666) 就是从基督徒的角度来阐释个 68
人经历的典型。因此，毫不奇怪，在殖民时期行将结束时，散文家爱默生竟会宣称：“严格说来，没有历史，只有传记。”具有与爱默生相似的宗教背景的英国作家托玛斯·卡莱尔也说：“历史是无数传记的精华所在”。对殖民时期的作家说来，传记和自传是记录上帝神祐的特殊体裁，其功用在于激励同时代的基督徒和教育后代。

在殖民时期的新英格兰，传记作品的最佳代表是科顿·马瑟的《耶稣在美洲的奇迹史》(1702)，而自传的最优秀范例当推本杰明·富兰克林的《自传》。尽管富兰克林

的《自传》是美国人写作的自传中最广为人知的一部，然而它并不是一部完整的自传。富兰克林生于 1706 年，死于 1790 年，而《自传》只写到 1759 年。它之所以饮誉全球，其原因不在于它呈现了作者本人的真实生活的画图，而在于给世界昭示了新兴的美国人的形象。尽管此书有各种不同的版本，它的英文本直到 1818 年才出版。到 1868 年，它才以全文刊行于世。利奥·莱梅和保罗·扎尔的具有权威性的校勘本只是在近年才得以问世。富兰克林的《自传》是"精神"自传的一个世俗化的样本，它扩展了清教的传统，并为同时代的读者记录了一个可供效法的"圣者"的成就。这个"圣者"成为美洲大陆的"新人"的样本，并为克雷夫科尔在《一个美国农民的来信》(1782) 中提出的问题——"美国人，这新人到底是什么?"——给予了恰当的回答。虽不如富兰克林的《自传》有名，但其重要性却不亚于它的其他自传作品，还包括作为印第安人的战俘的实录，以及乔纳森·爱德华滋的《个人自叙录》(1765)。后者是精神自传的绝佳样本。其他还有被贩运到美洲的黑奴以及契约制仆人的自叙录，他们在殖民地的经历，同清教传记作品里所充斥的以神的指引作保证的事形成了强烈对照。玛丽·罗兰森和约翰·威廉斯在描写印第安人俘虏的经历的大众文学中独占鳌头。在她的《伊丽莎白·阿什布里奇前半生部分经历自述》(1774) 中，伊丽莎白·阿什布里奇则不仅叙述了她移民到美国的经过，而且还叙述了她改信教友派的过程。

有关奴隶生活的记录常常生动地刻画了人类的磨难和艰辛；而出于宗教动机写作的个人自叙录，例如爱德华滋的自叙以及托玛斯·谢泼德的《自传》(初版于 1832 年) 等，则表现了这些作家竭力在他们的过去经历中寻求一种神的恩典表现方式的努力。在一部关于奴隶生活的记叙中，印第安人的俘虏和黑奴这两重因素奇妙地结合在一起了。在 1760 年，布里顿·哈蒙写下了他的自叙录——《关于黑人布里顿·哈蒙所遭受的不同寻常的折磨，以及他的令人吃惊的被救过程的实录……他怎样在佛罗里达海峡飘流；印第安人如何野蛮而残忍地杀害了全船的水手，他如何被关在密不透风的地牢中长达四年又七个月；然后他如何在伦敦巧遇旧主，乘坐同一条船重返新英格兰》。带有宗教寓意的自传的所有要素在这里都有：用第一人称叙述的、在神的保佑下从人间苦难中得到解救的过程；旅行主题，这里指上帝安排的一个圆环形的迁移国外的旅行，上帝控制着整个行动的过程，其目的只有他自己才知道；人类天生固有的堕落与罪恶，只有那些为数甚少的圣者是例外，他们生存在世间的目的是按照上帝的安排，将基督的事业进行下去。关于奴隶生活的叙述有时和清教的宗教因素融合在一起，作家笔下的人物与《圣经》中的古以色列人相仿，他们备受迫害，只好把目光集中在来世的更美好的生活上。具有讽刺意味的是，哈蒙的被拯救意味着重新当奴隶；他重逢旧主之时即是他被"解放"之日。

对于所有的清教传记作家来说，杰出人物的生平是阐释新英格兰在天佑历史中的地位的最重要的工具。这种考虑在传记和自传中成为压倒一切的支配因素，传记作家和史家的创作目的完全一致：证明新英格兰和它的人民与上帝有着特殊的关系。科顿·马瑟认为，历史应该是圣徒们的传记。他这个想法源于当时相当普遍的观念，即

《圣经》中反映的历史正是如此。《圣经》本身就是上帝的选民们的业迹的总录，因此他们的故事最好用传记或自传的形式来讲述。马瑟认为，《圣经》和古典文学中的范例证明了用这种方法写作传记的正确性。在古希腊罗马的异教作家的作品中，他也发现了类似基督教作家写作《圣经》历史的方法。在《耶稣在美洲的奇迹史》中，他明确地提到古典作品和《圣经》文学之间的这种联系，而且特别在《威廉·菲普斯爵士传》(1697) 中着重提到这一点。该文最初以单行本刊行，后来在1702年收入《耶稣在美洲的奇迹史》一书中。马瑟写道："这个人令人难忘，我将要叙述他的事迹。但他的独特之处是如此不显著，所以我想让读者对我的写作方法在思想上有所准备；我想 70 和普卢塔克一样，首先搜寻古老的文献，在古人和今人之间找到一种对应关系。"这些古老的文献包括《旧约》、希腊罗马神话以及远古和古代史中的一系列人物的生平故事。科顿·马瑟涉猎异常广泛；当他表明历史、传记和自传这三种体裁有着千丝万缕的联系时，他实际上是在代表清教史家、传记作家和自传作家发言。所有的叙述形式都是认识上帝的意志体现在人类行动上的手段，因此历史著作充满了传记和自传的因素，亦即关于一些杰出人物的模范事迹的记载，可以根据这些记载认识上帝缔造新英格兰的目的和计划。

清教作家们不仅认为新英格兰的历史证明了上帝永远的恩惠以及他是他的新的选民的引路人，他们还企图把《圣经》作为暗喻手段，在古以色列和新英格兰之间建立特殊的对应关系。清教圣徒的天职和责任是建立一种个人生活和群体生活方式，以便在无处不在的善与恶的永恒的斗争中取得巨大的进步。如果通过阅读古典作品和《圣经》中的叙述能找到当代人物和事件与古代人物和事件之间的一致之处，那么也可以断言新英格兰正按照上帝本人才知道的预先安排顺利前进。由此观之，新大陆的历史(尤其是新英格兰的历史)是救赎历史在更大范围内的重复。清教作家的首要目的是要阐明新英格兰一直处于上帝的祐助之下，而他们在同时代的领导人物与《旧约》中的领袖以及异教的领袖中寻求相似之处的目的，是为了以此为例阐明上述观点（例如在马瑟的《耶稣在美洲的奇迹史》中，威廉·布雷德福和约翰·温思罗普都被称为"摩西"）。科顿·马瑟认为古希腊人和古罗马人与古以色列人和新英格兰人不同，并未得到上帝的祐助和指引。马瑟采取了普鲁塔克的方法，在史书中着重记叙突出的个人和特殊的事件，这种做法在当时并非绝无仅有。十七世纪新英格兰的传记作家们把传记创作作为救赎历史的过程的一个重要方面，因此，在记叙上帝所显示的历史目标时，他们扮演了一个特殊的角色。

美国的传记作家的创作也源自一个朴素的动机，即记录下清教社会所崇敬的英雄 71 人物的生平，并把他们作为鼓励和教诲其他人的榜样。在犹太基督教的传统中，这种为《圣经》中忠实地遵循圣诫并效法耶稣基督的英雄和圣徒们立传是常见的做法。这种利用传记和自传来强化一个先于传主而存在，而且贯穿于整个记叙之中的信仰传统的做法在美洲殖民地相当普遍。因为整个向美洲移民这一事业被认为是与古以色列人迁徙相类似的壮举。正如古以色列人从埃及出发，跨越茫茫荒原，最后到达希望之地

一样，移民从英国出发，横渡大西洋，最后到达他们心中的新迦南。就这样，新英格兰的“上帝的选民们”在“美洲荒原中执行他们的精神使命”，他们的领袖是约翰·温思罗普、约翰·科顿和威廉·布雷德福等人。布雷德福本人写作的《普利茅斯开发史》（写于1630—1650）就包括一篇内容详尽的《威廉·布鲁斯特传》。与此类似，马瑟的煌煌巨著《耶稣在美洲的奇迹史》也包括数量众多的传记，它们对美洲殖民地的传记和自传创作有着深远的影响。在一篇带纲领性的文章中，马瑟详尽地阐述了他那颇有代表性的传记创作方法。在为他父亲英克里斯写的传记《父亲》（1724）中，科顿·马瑟这样写道：“史家的笔应该记录下那些具有崇高精神的人们的言行，在他们的身上应体现出我们的救世主的美德，他们是耶稣基督散发给人间的使徒书。”

这种把传记作为教诲手段的手法很快风靡整个新英格兰。就这样，在传记中，圣徒的一生受到检阅，圣徒在早年皈依基督教这一事实得到特别强调。正如帕特里夏·考德威尔在其《皈依清教记实》（1983）一文中所指出，上述情况的早期样本是具有自传性的关于信仰的忏悔录。在马萨诸塞海湾殖民地创立的头几十年内，想要取得清教徒资格的人必须做这样的忏悔，并由托玛斯·谢泼德和迈克尔·威格尔斯沃思等牧师记录下来。就这样，皈依清教和脱胎换骨的精神信仰经验，就成为后期圣洁的生活和种种善行的基础。英克里斯·马瑟在撰写他的父亲的传记《可尊敬的上帝的子民理查德·马瑟先生的生与死》（1670）时，即遵循了上述原则。该书的传主是马萨诸塞湾区殖民地马瑟王朝的奠基人。前面引证的科顿·马瑟关于传记创作的目的原则，不仅贯穿在他在《耶稣在美洲的奇迹史》里撰写的六十多篇传记中，同时也体现了英克里斯·马瑟写作本人《自传》（初版于1962年）的思想倾向。

并不是所有的新英格兰作家都遵循了上述的创作模式。在《为我一辩》（1964年出版）中，罗伯特·凯伊恩利用立“遗嘱”（1653）的机会来为自己辩解，以表明自己并非如他人所说那样重利盘剥和巧取豪夺。尽管如此，上述复杂的观念在种种日记或日志中仍起着主导作用，而作者的主要动机是在日常生活事件中找到灵魂将会得到拯救的暗示。此外，记日记的人还企图通过本人生活经验的记载，来寻找人生考验的最终结果的线索。尽管这些日记或日志充斥着作者的主观思想，但它们主要还是一种地地道道的神学实践。这些清教徒认为，一切人类活动都通过神祐方式受到上帝的指引。他们接受了加尔文教关于宿命和上帝的选拔的观念，认为一些人是幸运儿，是上帝的选民，但他们永远也没法弄清楚自己在上帝的安排中将要扮演什么样的角色。他们还认为，上帝将会在道路上提供标志，以暗示他选拔了什么人，以及哪些人将不会得到他的恩宠。通常可以在日常生活中发现这些标志，而“特别的天祐”或上帝对圣徒们的需要的不同寻常的关心，则被认为是这些人已被上帝选拔，并将获得灵魂拯救的极好征兆。因此，对于个人而言，日记记载了走向灵魂拯救的过程，而这些有关个人生活的记录又和关于上帝在新英格兰的选民们的历史记载相对应。

正如丹尼尔·谢伊在其《早期美国的精神自传》（1968）中指出的那样，这些早期美国的清教徒们的日记具有纯粹的实际功用，但它们逐渐变得复杂而精致起来，因此

在十七世纪中叶，日记和某些类型的日志成为具有自我反省性质的文学的一部分。其结果是在新英格兰的清教徒中，产生了一种文学与神学相结合的艺术形式，它远远超过了大多数以歌功颂德为主的传记作品的创作成果。尽管一些日记并不完整，例如迈克尔·威格尔斯沃思的日记只从1653年记到1657年，但它们明白无误地表述了作者的信条和经验。例如，威格尔斯沃思在日记中抱怨道："我的善行（如果有的话）就像朝露一样消失得无影无踪"。爱德华·泰勒和安妮·布德兹特里特这两位美国殖民时期的主要诗人也一反日记写作的常规，把他们的精神感受表现在对某一个事件的描述之 73 中。前者曾写作"精神信仰关系，"后者则写过一首题名为"致亲爱的孩子们"的诗，这两首诗可以作为泰勒和布雷兹特里两位诗人精神自述的重要例证。在清教徒写的日记中，最突出的是科顿·马瑟和塞缪尔·休厄尔的日记，以及教友派教徒约翰·伍尔曼的《日志》。在南方作家中，威廉·伯德在1709年至1712年期间写的"秘密日记"，以及他的《伦敦日记，1717—21》（出版于1958年）可作为代表。

在这些篇幅较长的日记中，作者详细而广泛地记载了他们的生活岁月。这些日记给现代读者提供了全面充分的具体材料，使他们有可能据此估价日记作者那也许尚未充分得到发展但已是十分丰富多彩的个性。另外还有一些更具有公众性质的日志，如约翰·温思罗普关于他担任马萨诸塞湾区殖民地总督职务期间的日志，以及布雷德福的更具有教诲意义的《普利茅斯开发史》。在这些日志中，焦点不是集中在个人身上，而是在作为个人总和的社会群体上。塞缪尔·休厄尔的日记生动地反映了他世俗的和宗教的生活经验这两个方面，他的叙述因他那焦虑的个性而带有不同寻常的色彩。在1692年的塞勒姆女巫审判事件中，休厄尔曾担任法官一职，此案判决的残忍性使他深感内疚，他曾为此进行公开忏悔。在他的《日记，1673—1729》中，他记录下了这个变化过程，包括他怎样勇敢地请求他的牧师当众宣读他的道歉声明这一件事。

休厄尔和马瑟在日记中大量叙述上帝与他所选定的圣徒之间的关系。因此，他们的日记与威廉·伯德的迥然不同。伯德是弗吉尼亚的种植园主和企业家，曾在伦敦受过教育，精于务实，不太擅长宗教事务。与其他的清教徒的日记相比较，伯德的《日记》更为务实，它反映了作者那个时代的都市社会群体的生活。例如，英国的清教徒们谴责戏剧和剧院，认为它们伤风败俗，而伯德却在伦敦结交王政复辟时期的剧作家威廉·威彻利和威廉·康格里夫。他的日记并非圣徒生活的记载，而是颇具文学性的日常生活记录。在他的日记中，我们常可以看到他的日常生活情况，他"如何跳他的舞"（一种身体的而非精神的活动）等。尽管他也常常使用比喻，把新英格兰之旅说成是"在荒原中的使命"，尽管他也曾写道："如果我们能忘却埃及的奢侈生活，那么我们在迦南的生活就是非常幸福的了。"伯德这个英国圣公会教徒主要关心的还是与英国的商业贸易，他心中的乐园是带有新古典主义色彩的人间天堂——一个带有田园诗情 74 调的种植园，它与清教徒所追求的伊甸园毫无相同之处。在伯德的《日记》中，新英格兰完全不像清教徒们形容的那样是"狂风怒嚎的荒原"，在这个荒原中，清教徒认为自己被上帝以外的所有的人抛弃了。伯德却认为，这个荒原是古希腊罗马黄金时代的

乐园的再现，而他是这个人间（而非天国）乐园的公民。伯德日记的标题“威廉·伯德的秘密日记”，也表明了他想要表达的是他个人对世界的看法，而不是他置身于其间的社会群体的价值观念。其他南方人写的日记包括烟草种植园主兰登·卡特在 1752 年至 1778 年期间写的日记，以及弗吉尼亚牧师和诗人塞缪尔·戴维斯写的《英格兰和苏格兰旅行日记》（1753—1755）。然而，伯德的日记在南方殖民地的自传性作品中仍然堪称典范。

在叙述一个人的生平时，作者应当选择并安排这个人一生中发生的种种事情，从而从一个特殊的而且常常是有倾向性的角度来叙述故事，这在日记和日志的写作者中逐渐形成共识。在十八世纪的英国和美国，大多数传记不是用来记录上帝对人类事务的神圣干预，而是用来表达人的个性，即使在记述他与上帝的关系时，也是如此。沙夫茨伯里伯爵的《论人及其时代、风俗、思想见解之特征》（1711）表现了作者对个性类型的关注。传记和自传的创作形式渐趋复杂，其焦点集中在人的个性上。在十七世纪，尤其是在清教的新英格兰，传记作者一方面想要塑造一个代表群体的文化和价值观的形象，另一方面又企图尽量表达个人的思想感情，然而这两者总是不能兼顾。例如，在托玛斯·谢泼德的《日记》中，作者一方面十分注意表达自己的个性，但在另一方面，对于该个性发展所处的环境的关注也无所不在。谢泼德的日记是由一篇篇的叙述文组成的，而不像伯德那样逐日记载。由于日记的写作形式由逐日的机械记录转向对个人生活的沉思，因此谢泼德的日记堪称以宗教思想为中心的生活札记的典范。尽管谢泼德的《日记》是个性发展记录的典范，但它同时也记录了在与印第安人斗争时，上帝对早期新英格兰社会群体的祐助。因此，在《日记》中，上帝的威力无处不在，而 75 个性则处于顺从的地位。与此相似，马瑟也是把他的零散的日记整理改写后才写成独具风格而且浑然一体的《日记》。有时候，逐日记载与对生活的沉思这两种形式的界限变得模糊不清。当科顿·马瑟希望把他的任性的儿子英克里斯的形象塑造得更富于教育意义时，他对原来的日记作了不少改动，而且在他的自传《父辈》（出版于 1976 年）中改写了结尾。

早期的个人自叙录和日志如《约翰·伍尔曼日志》（1774）和乔纳森·爱德华兹的《个人自叙录》等采取了忏悔录的形式，这样读者就能深入主人公的内心，并一睹主人公的心理发展过程（如改变信仰等）中最幽微的状态。伍尔曼是新泽西的教友派教徒，他曾在一家法律机关当职员。专门为奴隶贩子处理事务，因此他在日记中记下了有关奴隶的种种有趣事件。在他的日志里有一段感人的叙述。他叙述了他的职责如何使他感到灵魂不安，经过反省和祈祷后，他决定放弃他的律师助理的职位，因为他不愿为奴隶交易再准备一张契约。就像赫尔曼·麦尔维尔笔下的巴特利一样，伍尔曼宁愿静静地“放弃”，而且他清楚地描述了引起他改变职业的内心变化过程。伍尔曼日记中的这些章节很重要，因为它们以直接的方式披露了贩卖奴隶的内幕。

只是在五十年之后，废奴主义者们才开始以同情黑奴的笔调在出版物上揭露美国黑奴制的不公与罪恶。伍尔曼还以充满灵感的笔调动人地描述了他皈依基督教的过程，

以及他的灵魂向上帝的指示逐渐敞开的过程。他的生活故事具有诚挚、坦率和简洁等特点，而这些特点也体现在另一十八世纪自叙录 — 乔纳森·爱德华兹的《个人自叙录》上。爱德华兹比伍尔曼更注重形式。爱德华兹同样也回顾了他皈依基督教的时刻，但他注意把个人生活经验中的每件重要事情与《圣经》中的有关章节联系起来。这样，上帝的启示就成为两个方面的结合：通过阅读上帝的话语所产生的顿悟，以及自然环境在感官上产生的直接印象。与伍尔曼一样，爱德华兹也感觉到了他周围自然界的存在。也就是说，他是通过对自然的感受来领悟上帝通过《圣经》传达的旨意，他的自叙录是他的这些经验的记录。爱德华兹的自叙录在他生前未曾发表，因此此书的影响 76 不及他的另外两本书——《关于上帝惊人业绩的忠实记述》(1737) 和《戴维·布雷纳德传》(1749)。前者是关于他如何接受上帝的“大启示”而皈基督教的精神历程；后者在几十年内曾数次再版，是一部关于在印第安人中传教的一个忧郁的圣徒的生活故事。

有关奴隶生活和印第安人的俘虏生活的自传性记叙与爱德华兹和伍尔曼的自叙录相呼应，它们也是天祐主题的另外两种特殊形式。最受读者欢迎同时也最有影响的描述俘虏生活的作品有玛丽·罗兰森的《上帝的权力和恩惠》(1682) 以及约翰·威廉斯的《被拯救而重返天国的俘虏》(1707)。这两本书的作者都把古以色列人在埃及的俘虏生活与被印第安人俘虏的新英格兰人的生活相比较。上帝的祐助和引导是使绝处逢生者重返基督教文明世界的原因，这一观念给这两本书提供了结构模式，它也是古以色列人在进入迦南之前的流浪生活的反映。然而这两本书并不是绝无仅有的作品；在当时的新英格兰殖民地，有着数以百计的有关印第安人俘虏生活的记叙，而且这一类题材的作品到十九世纪末都仍然很受欢迎。例如，在 1860 年出版的充满奇情异想的《内森·托德；或一个在苏城被俘的人的命运》就曾经大受读者欢迎。与其他的俘虏生活记叙相比较，罗兰森和威廉斯的作品受读者欢迎的主要原因是它们既可信又详细。这两本书都有其宗教框架，读者可以透过它了解边区生活的艰辛。

作为早期美国自传性作品的一个分支，关于印第安人的俘虏的生活的记叙，不仅展示了上帝选定的圣徒是如何在上帝的神祐和指引下安全逃离印第安异教徒的，而且表现了传主是如何在与他的本民族文化截然不同的印第安文化中生存的。这种记叙是清教宗教和人类学的考察的奇妙结合的结果，它一方面记录了上帝如何参与某人的事情并祐助他，而在另一方面，它又令人兴奋地深入探索了北美土著的文化。与科顿·马瑟的《耶稣》在美洲的奇迹史》相比较，这种俘虏生活记实不那么具有宗教说教性，作者也不像一些清教历史学家那样，总是谴责印第安异教徒，就像英克里斯·马瑟在《因印第安人之故在新英格兰引起的麻烦》(1677) 里所做的那样。在玛丽·罗兰森的 77 书中，“俘虏生活记实”这一说法并不完全准确。这是因为她实际上记录了一个逐渐“疏离”的过程，即是说她逐渐脱离她的基督教文明世界，而与印第安人越来越接近。罗兰森的俘虏生活较短，只有十一周。她在获救回家后不久就写下了她的经历，因此她的记叙不那么抽象空调和充满宗教说教的意味，而是读起来令人感到亲切，现代读

者会感到她的书充满人情味。她那叙述的“声音”回答了好奇的读者对原始的印第安文化的许多问题：他们吃饭时的仪式怎样？在印第安部落，婚姻起着什么样的作用？在新大陆的极其艰难的条件下，被印第安人俘虏的白人怎么可能生还？

约翰·威廉斯的俘虏生活要漫长得多（两年），而且他的记叙具有史学的抽象性，读者可以从书的标题了解到书的结构以及作者想要达到的目的。约翰·威廉斯假借一位圣徒的故事来叙写自己的生活经历。故事一开头，圣徒一定会被上帝拯救的伏线就已经埋下，这使他有点像传说中的西部英雄，或者现代电视连续剧中战无不胜的打击刑事犯罪的警官。从文学的角度来看，罗兰森和威廉斯的故事有很多不同之处。例如，罗兰森没有被带到加拿大去，因此她主要叙述的是她在印第安部落中渡过的日常生活。而威廉斯却始终把他的获救看作是上帝的预先安排。罗兰森的“疏离”发生在 1676 年菲利浦战争期间；而威廉斯的故事却以法国人与印第安人的战争为背景，因此出场的人物比罗兰森的故事中的人物要多些。《被拯救而重返天国的俘虏》在叙述上也与罗兰森的不同，因为该书的焦点是作为清教牧师的威廉斯与罗马天主教的对抗。这样，罗马天主教与印第安异教一样，被作者视为与受难的清教徒作对的力量。威廉斯把他的带有戏剧性的可怕经历，改写成超乎于个人之上的善与恶之间的永恒斗争，具体说来，就是新教与天主教在北美大陆的斗争。

从结构上来讲，俘虏生活的记叙难以避免地要采取旅行这种叙述形式。事实上，上述两种叙述的确都采取了旅行这种隐喻结构，然而它们还是有所不同。在威廉斯的笔下，旅行者是在更广阔的宗教背景下演出这场戏剧的，而罗兰森的长篇叙述表现的却是女主人公在人生旅途中所见到的种种社会文化现象，以及她作为基督徒逐渐形成的思想观念。与一些传记作家和历史学家相仿，威廉斯着重描述的是一个目标已预先确定的连续的运动过程。罗兰森则把俘虏故事的戏剧结构用来昭示上帝的意旨，但她同时也深入地探究了印第安文化。对于威廉斯说来，印第安人是敌人，因为他们竭力想夺取那些处于从人间到天国的旅途之中的俘虏的灵魂，而那些信奉天主教的法国人也是必须抵御征服的敌人。威廉斯笃信上帝的拯救，因此他的叙述所描绘的也主要是具有隐喻性质的旅程，而较少关于危险处境的详细而生动的刻画。玛丽·罗兰森对终极结果却不那么关心。尽管她总的目标在于说教，亦即阐释信仰的价值和遵循上帝为他的选民所安排的道路的意义，但在她的叙述中，更多的成分却是种种悬念和戏剧性事件。

玛丽·罗兰森的叙述给读者开启了一扇了解人类特殊经验的窗户，它也使信奉新教的读者们获得有关另一种文化的实际而生动的知识。类似罗兰森这种有关个人生活的自叙录还包括奴隶生活纪实。这些奴隶生活纪实是《弗利德里克·道格拉斯的生活与时代》(1845）一书的先驱。该书出版于十九世纪，它记叙了一个获得解救的奴隶的生活的变化。就内容而言，它与早期清教移民的记叙颇为相似，后者记叙了在皈依新教之后，他们有了“生前”与“身后”这两种观念。最负盛名且影响颇大的早期奴隶生活纪实，包括上面曾经提到过的布里顿·哈蒙的《关于黑人布里顿·哈蒙所遭受的

不同寻常的折磨以及他的令人吃惊的被救过程的实录》(1760),约翰·马伦特的《关于上帝与约翰·马伦特,一个在北美洲纽约出生,现在将要在新斯科舍宣讲福音书的黑人的非常友善的关系的自叙录》(1785),以及文切尔·史密斯的《非洲人文切尔的冒险生涯纪实》(1798)等。奥劳达·埃奎亚诺的《奥劳达·埃奎亚诺一生趣闻录,或非洲人古斯塔乌斯·瓦萨自述》(1789)也是早期奴隶生活纪实的杰作之一。与印第安人的俘虏生活记叙相同,奴隶生活纪实也有其固有的程式,它包括奴隶所受到的野蛮虐待和得到解救两部分。贯穿全部叙述的隐喻是有着某种目的的旅行,即从生到死这一有目的的艰难跋涉,其间穿插着一些与本题无关的事件。整个叙述向读者表明由于上天的祐助,或者由于上帝或上帝的代理人的引导,主人公最终在精神上获得拯救。

埃奎亚诺用的是十分文雅的语言,他显然是一个受过良好教育的博学之士。与很多清教徒的叙述相同,他的自叙录以替自己的信仰作辩护开头,其间时时向上帝发出 79 呼唤,但同时也展示了作者的个人品格。埃奎亚诺清楚地意识到他是在向广大读者讲述他的个人生活故事,他说:"一个默默无闻的陌生人想用他的个人生活故事来吸引读者的注意,这种做法是颇为冒险的,尤其当这个人既非圣徒,又非英雄或暴君时更是如此。我承认我要讲叙的正是这样的历史。"这种谦逊的态度在他的自叙录中处处可见。就像菲利斯·惠特利在她的诗歌中所做的那样,埃奎亚诺把他生活中一切美好的东西都归诸于上帝的祐助。"可以说我这一生备受磨难。但是如果把我的命运同我的大多数同胞相比较,我就认为自己受到了上帝的特别宠爱,并由衷地承认,在我生活中的每件事情上,都渗透着上帝的恩惠。"埃奎亚诺还客观地评价了他的生活故事的文学价值,他说:"我的虚荣心还不至于发展到如此愚蠢的地步,以至于企盼这本书会给我带来文学声誉或甚至于不朽的名声。如果它能给我众多的朋友们带来些许满足(这本书是应他们的请求而写的),如果它对人类有一点点益处,那么写这本书的目的就已经达到,我的愿望也就满足了。"在这本书中,埃奎亚诺详尽地叙述了他在非洲的生活,以及他后来被绑架并贩卖到美洲来的过程。

毫无疑问,埃奎亚诺的自叙录是奴隶生活故事的早期样本,它与伊丽莎白·阿什布里奇的《伊丽莎白·阿什布里奇的前半生部分经历自述》极其相似,后者是关于一个履行定期服务合同的女仆的动人的故事。在这本书中,作者详尽地描述了其残酷和野蛮程度不亚于奴隶制的合同劳役制,以及那些受尽这个制度折磨的十八世纪移民。此外,这本书还记录了阿什布里奇改信教友派教会的过程。此书的双重着眼点使它成为移民和改变宗教信仰这两类故事的典范。伊丽莎白·阿什布里奇在书中没有表现出清教传记作家那种宗教信念,她的叙述也不像埃奎亚诺那样具有统一的风格,她那逐日叙述的简单手法显然是她生活经历单纯的某种反映。然而这是一个引人入胜的故事,它记叙了一个年青姑娘如何充满幻想移民到美洲,以及她逐渐成熟的过程。读者不由得被她的纯真所打动,尽管她多次被那些不择手段、背信弃义甚至邪恶的人欺骗。"我曾帮助并救过他们的性命的那些人现在却对我玩弄伎俩,"她这样写道。在揭露了船员们 80 叛变阴谋之后,她却被船长卖给了别人,成为被迫履行合同的女仆,她感到幻灭,"我

是陌生土地上的一个陌生人。"

在一般的现代美国文学史中，都找不到关于埃奎亚诺和伊丽莎白·阿什布里奇的记载，尽管他俩留下的文字代表着今天美国绝大多数公民的先辈们的经验。只是在近年出版和美国文学选本中，学生们才有机会读到《奈特夫人日记》的片断，而这部日记在当时还不十分流行。萨拉·肯布尔·奈特是波士顿的中学教师，她也许还教过科顿·马瑟和本杰明·富兰克林，但使她出名的却是这本日记。在这本日记中，她记叙了她在 1704 年和 1705 年期间往返于波士顿和纽黑文之间的艰难旅程。在阅读这些用第一人称写下的文字时，读者仿佛目睹在殖民时期的美国旅行时的情况。在十八世纪初期，像这种穿越敌对的印第安人领地的旅行是非常危险的，一般旅行者都不敢贸然进行。奈特夫人的日记充满生动的细节描写，它以文学性而不是以宗教的寓意或说教见长，因此读起来颇为引人入胜。

显而易见，当大多数早期美国传记作家和历史学家进行写作时，他们都抱着某种目的。而且无论是奴隶生活记叙，或者是移民美洲的经历以及女旅行家艰难的陆路旅行等，都难以同十七、八世纪新英格兰清教作家所写的圣徒传记相抗衡。但是，由于殖民时期的美国人的文学趣味日趋世俗化，类似富兰克林的《自传》之类的发家致富的故事越来越受人们的欢迎，而且这类故事还逐渐演变成一般人的价值观在文学中的体现。尽管如此，这类故事还是保留了圣徒传记的形式，因为这些传记曾长期占据殖民地读者们的心灵。若干例子都可以说明这种情况。

在这段时期，出现了一些关于地貌研究的书籍，例如《威廉·巴特兰姆旅行记》等，尽管这些书具有伪科学的性质，但它们毕竟提供了在殖民扩张时期的头两个世纪内开拓的美国疆土的有关情况。与此同时，还出现了埃奎亚诺和阿什布里奇等人所写的关于他们生活的富于戏剧性的记叙。这些书都是作为少数民族一员的他们根据自己的亲身经历写成的，它们不仅使读者透过作者的眼睛去看当时的社会，而且还是阐释上帝 81 祐助的典范。由于美洲移民趋向于认同集体意识和群体价值，由于美国革命使这个新兴国家急需全民拥戴的英雄人物，埃奎亚诺和阿什布里奇的作品逐渐被人遗忘，而帕森·梅森·威姆斯这个讲故事的能手所写的世俗圣人的传记则占据了学校和图书馆的书架。在他写的乔治·华盛顿和本杰明·富兰克林的传记中，威姆斯收罗了一些道听途说的故事（如华盛顿和樱桃树的故事之类）。威姆斯运用这种虚构的手法来颂扬这位高大完美的美国国父。在十八世纪末和十九世纪初，这一类伟人传记的作者不仅给这个新兴国家塑造了富兰克林、杰斐逊和华盛顿等英雄群象，而且还把他们与古典英雄人物联系在一起。美利坚合众国已不再是由一群寻找希望之乡的以色列流浪者组成，它现在已成为一个新古典主义的"共和国"。托玛斯·杰斐逊不仅写下了著名的《弗吉尼亚笔记》，他还促进了早期美国自传文学的繁荣，因为他在 1821 年写了他本人的自传。此时的美国洋溢着乐观情绪，国民们沉浸在开发和拓展疆土的狂热之中，展现在他们眼前的是可供效法和竞争的英雄人物，是"命定扩张说"所包含的未来的希望，是延伸到俄亥俄河以西的尚待开发的新边疆。这时的美国是无暇去同情那些黑奴和合同劳

役制仆人的苦难生活的。在约翰·菲尔森所写的关于丹尼尔·布恩的带虚构性的传记《发现、移民与现在的肯塔基州》(1784)中,记叙了上述的种种情况。

在这段时期,富兰克林和杰斐逊所写的自传给这个新国家提供了它所需要的传记形式。富兰克林的《自传》在表面上与清教作家的个人自叙录很相似,但富兰克林想达到的教诲目的却不同。他不仅企图用他的自传来包容美国人的价值观和思想观念,而且还想通过他个人的戏剧化形象来体现整个美国的形象,正如沃尔特·惠特曼通过复杂的"自我"表述所要达到的目的一样。为了达到这个目的,富兰克林在自传中扮演了若干角色,而且他那从青年到壮年逐渐成熟的故事使人觉得他与美国同步成长。在这个天赐甚厚的新世界,他与美国互相学习,吸取为了获得成功所必需的道德教训。如果我们考虑到这段时期内存在的种种压力,例如早期的民族主义,以及随着美国的崛起而产生的将它与它的母国英格兰区分开来的迫切需要,如果我们看到存在于富兰克林的《自传》之中的广泛的世俗化的思想观念,那么我们就不会对下述事实感到奇怪,即伍尔曼、爱德华兹、埃奎亚诺和阿什布里奇等人的专门叙述个人生涯的故事远不如威姆斯的世俗化的圣人传记畅销。但是,作为一个整体,这些颇有价值的早期美国传记和自传给我们提供了一些美国人的个人生活的清晰画图,它们还给我们提供了早期 82 移民的整体图画,这些移民以不同的语言方式描述了他们个人的经历以及他们所理解的民族目标。

小梅森·洛温斯 撰文　　袁德成 译

美国殖民时期的诗歌

无论在体裁上还是在风格上，美国殖民时期的诗歌都呈现出多彩多姿的繁荣局83 面，其原因之一是它曾受到各种各样的影响。较早的影响来自《圣经》和其他古代典籍，以及都巴尔塔斯、埃德蒙·斯宾塞、菲利浦·锡德尼、迈克尔·德雷顿、乔舒亚·西尔维斯特、弗兰西斯·夸尔斯、乔治·赫伯特和弥尔顿等人的著作；较晚的影响则来自塞缪尔·巴特勒、约翰·德莱顿和亚历山大·蒲柏等人的著作。无论是在早期还是在晚期的殖民时期诗歌中，都可发现模仿上述作家的亦步亦趋之作，但情况也并非全然如此。探讨这两种诗歌的不同之处是一件非常有趣的事情。殖民地（尤其是新英格兰）的诗人通常倾向于认为，诗歌艺术和诗人应服从功利的目的和集体的利益，但在有的时候，诗人个人的激情也会与文化和宗教的约束发生冲突。在殖民地的大众诗歌中，这种冲突并不明显。大众诗歌包含《圣经》以及其他经典著作的译本、哀歌、讽刺诗，以及融合了哀诉故事和自然诗传统的劝世救人的长篇叙事诗等。个人激情与文化传统的束缚之间的冲突最常见于个人诗歌，例如融合了寓意画配诗传统的冥想诗等。

在清教殖民地，最受广大群众欢迎的大众诗歌是《圣诗全集》（1640），一般人把它称为《海湾圣诗》。这本圣诗集曾多次出版，并在1651年由亨利·邓斯特和理查德·莱昂两人修订。它是约翰·卡特、约翰·爱略特、理查德·马瑟、托玛斯·韦尔德和约翰·威尔逊等诗人合作的产物。当他们原先在英国时，清教徒们喜欢使用斯特恩84 霍德和霍普金斯翻译的圣诗集，出版这本诗集的目的是为了在此基础上发行一本更完美的圣诗集。修订工作包括从希伯来文直接而准确地翻译《圣诗》，并采用英诗格律体翻译。《海湾圣诗》的序言这样说：

> 如果译诗并不总是如某些人可能希望的那样流畅和优美，那么就让我们想一想《出埃及记》第二十章中的一句话："上帝的圣坛并不需要我们来装饰。"我们尊重朴素的译文，因此不愿意为了使译诗流畅，而用意译的方法来添油加醋。

这样做的结果是译诗的句法显得有些别扭，词语的组合也有点勉强。例如，著名的第二十三首赞美诗是这样开头的：

上帝是我的牧羊人，
因此我什么也不匮乏。
是他让我安卧在，
一片嫩绿的草地上。

尽管如此，与移民们使用的亨利·安斯沃思的译本或者清教徒们使用的译本相比较，《海湾圣诗》有着节奏明快、琅琅上口的长处。

除了译赞美诗外，另一项主要的翻译工程是乔治·桑迪兹翻译的奥维德的《变形记》(1626)。在他离开英国之前，他已经译完了此书的前五章。与北方殖民地的清教徒一样，居住在弗吉尼亚的桑迪兹相信古典作品中所记载的神话间接地透露了真理，而且这些神话还可按照《圣经》中包含的道理来加以阐释，桑迪兹认为诗歌（甚至异教的诗歌）能向人们传达上帝的信息，因此他尽量在译文中保留奥维德的修辞特色，从而使读者能见到原诗中的神话所包含的真理的本来面目。桑迪兹在翻译这部古典作品时力求译文的忠实，这与理查德·马瑟以及其他人在翻译《圣经》中的《赞美诗》时的目的别无二致。

除了译诗外，在美洲殖民地占有主要地位的另外一种大众诗歌是哀歌。在英国文艺复兴时代，“哀歌”(elegy) 这个术语指一种应时而作的诗歌，它的内容或者是关于死亡，或者是关于某一主题的忧郁的沉思，后者与它的古典范本更为一致，其韵式是扬抑抑格六音步和扬抑抑格五音步相互交错。在十七世纪的英国诗歌中，哀歌因为其古典的传统而具有权威性，由于《圣经》中的《赞美诗》和《耶利米的哀悼》都采用了哀歌的形式，它的这种权威地位得到了进一步的加强。与它们英国原型一样，新英格兰的哀歌着重强调它的集体教育意义，而且常常采用离合诗的形式，即所有诗行的头一个或最后一个字母拼合起来都是死者的名字。 85

由于上述原因，想要在新英格兰的葬礼哀歌中找到美国本土特色是颇为困难的。这种诗常常印在单幅宽纸上，人们把它系在灵车上并扔进墓穴，因此也没有人想到保留它们。直到 1669 年，纳撒尼尔·莫顿才出版了第一本《新英格兰哀歌集》。尽管如此，一些哀歌（特别是那些作于 1660 年之后的哀歌）的出现使这种文学体裁又有了一些新的突出特点（正如查理二世复位之前一度流行的情形一样），也就是说，它逐渐变得更强调殖民地的整体性和集体的自我。在这个社会群体中，牧师们代表着群体的灵魂（理智和意志），并用他的理想去引导新以色列人社会或群体（尸体/人体）。社会群体被描绘成一个集体的自我，而且还具有与个人的自我相类似的功能，这种作法在现存的十七世纪英国诗歌中是鲜见的。

这种模式在尤里安·奥克斯的《为托玛斯·谢泼德而作的哀歌》(1677) 中十分明

显。这首诗也是清教葬礼哀歌的杰出代表作。奥克斯很好地使用和发展了中心意象，他把俗人组成的社会群体的集体自我描绘为身体，而死者则是这个身体的灵魂。不仅如此，奥克斯本人还认同于谢泼德，他把自己也描绘成社会群体的灵魂，它力图复苏由俗人组成的"失去了生命的社会群体"。在奥克斯的哀歌中，找不到一丝一毫与它同时代的英国葬礼哀歌所具有的安慰性质。这首诗只提出了一些没有回答的问题：

> 甚么，难道我们必须同上帝和光荣分手？难道上帝同新英格兰签订的契约已经到期？难道你的心中正在进行着一场战斗？

以上问题取代了英国哀歌中大自然、社会和艺术等对人的安慰作用，并且促使听众反思为什么他们的社会群体没有能够获得一个理想的集体自我。

换言之，上面这首十七世纪末的哀歌的焦点并不在那位死去的牧师身上，而是在关于自我的诗篇的文字上。死者并不需要这些悼文，因为他们已经生活在天堂之中；按照塞缪尔·托利在《为威廉·汤普逊逝世而作》(1666) 中的说法，生者却并没有"被死神从生之坟墓中解救出来"，他只是"一个活死人，一座行走的活的坟墓"。本杰明·汤普逊为其父威廉·汤普逊所写的精彩然而有点神秘的无题墓志铭 (1666) 与上述哀歌也有类似之处。汤普逊把这篇墓志铭所要传达的信息从它自身转向读者，也就是说，牧师们被引导着去阅读他们内心深处的文本。他们不得不考虑：在引导每个教民去阅读他(她)自己的哀悼文本时，他们是否尽职。与其他作于1660年之后的哀歌一样，汤普逊的哀歌（这是他写作的二十多首哀歌中的一首）中没有沿用自我赞赏来作为对死者的永久怀念。它只有在每个听众的自我之中来完成，哀歌就这样被消耗掉或被埋葬了。

86

后期的清教哀歌作者的声音更加富于个性，他们的焦点更常常转向妇女和儿童。但是由于这种体裁过于严肃呆板，因此难免有一些人会写调侃的讽刺诗。例如，在旨在抨击清教徒的《英国人的新迦南》(1637) 中，托玛斯·莫顿就写了一首模仿哀歌的讽刺诗：

> 对于人间来说她太好，对于天堂来说她却太坏。
> 我的老天，世上竟会有这样的半斤八两。

与十七世纪其他一些针对新以色列人的讽刺民谣一样，莫顿这首诙谐的模仿之作与清教徒的严肃态度毫无共同之处。尽管如此，一些清教作家并不缺乏写作讽刺作品的能力，这可以从新英格兰的历书中那些包含实际教训的幽默诗中找到佐证。其他的例子还包括：《阿加瓦姆皮匠在美洲》中的散文与诗歌，在这部作品中，纳撒尼尔·沃德集中探讨了查理一世在位期间的宗教和政治问题；罗杰·威廉斯的《美洲语言指南》(1643)，在此书中，作者论述了英国文明如何反衬出印第安人的野蛮，本杰明·

汤普逊的《新英格兰的危机》(1676)，在此书中，作者强调指出，某些社会因素是形成英国人对待印第安人的态度的原因，而这又导致了菲利浦王之战；萨拉·肯布尔·奈特的一些应景诗；波士顿商人约瑟夫·格林写的旨在批评他那个时代的社会名流的诗；以及马瑟·拜尔斯写的圣歌和赞美诗。

清教徒们并不特别钟爱讽刺诗，然而在南方殖民地，这种体裁曾一度十分繁荣。在十七世纪末和十八世纪初，报纸特别爱刊登这类诗歌。南方讽刺诗的数量不仅比北方讽刺诗多，而且更世俗化。值得一提的是，南方殖民地的哀歌不但较少引用《圣经》典故，而且常常带有嘲讽的意味。

南方殖民地的讽刺诗与它的原型——英国讽刺诗十分相似，事实上这种诗大多数都是仿作。尽管如此，这些讽刺作品中包含的机智给早期南方殖民者带来了安慰，特别是当他们遇到烦恼和困难、以及需要处理殖民地生活中的种种问题时。我们也许还可以说，在南北战争中，那些主要的南方领导人身上也闪烁着这种机智的光辉。 87

南方殖民者还写了一些具有时代特色而且篇幅较短的颂诗和讽刺诗。例如，威廉·伯德曾用“伯劳德先生”这个笔名发表了一系列杂诗。这些较晚发表的作品通常以人类的不同寻常的品质或体形特征为主题，它们在伯德的朋友和通信者之中广为流传。埃比尼泽·库克的《烟草代理商》(1708)、《烟草种植园》(1730)和收入《马里兰缪斯》(1730)中的“纳撒尼尔·培根上校在弗吉尼亚发动的叛乱”是南方殖民地作家创作的大众讽刺诗中的佼佼者。《烟草代理商》曾两次修订再版，它以马里兰为背景，其主题在于嘲讽移民们的幼稚与天真。他们阅读了一些关于早期美洲殖民地的宣传文章，于是便满怀希望来到这里，然而他们很快就发现美洲并非伊甸园，而且这个大陆的经济资源并不如想象的那么丰富或那容易开发。在库克的讽刺诗中，我们可以读到种种有关性的暗示以及对妇女充满贬意的描写，在他的笔下，新大陆的野兽处处与人作对，马里兰的野蛮的土著有如肉食动物那样凶残危险。

库克的《烟草代理商》属于长篇叙事诗，这种体裁的诗歌的讽刺性不那么强，它在南方也同样受到广大读者的欢迎。在十七世纪末和十八世纪初期，怀旧的长篇叙事诗在北方殖民地特别繁荣。这种长篇叙事诗中的多数是第二、三代移民写的哀诉故事，也就是说，这些诗中充满对新英格兰人的责备和上帝将对新英格兰降灾的警告，因为他们(与堕落的以色列人一样)背离了第一代清教传教士曾经明确阐述的神圣使命。例如，威廉·布雷德福用散文的形式写了关于新教移民的著名史书，他还创作了七首诗。这些诗不仅有助于读者从作者本人的角度去理解《普利茅斯开发史》中记载的社会历史事件，它们还如实地记录下了作者对清教移民使命所抱的失败感。这种从对公共事务的关注到对个人的身世的考虑的转化过程在他的最后一首著名诗篇《我的墓志铭》(1657)中达到完成，在这首诗中，布雷德福咏叹了他那充满失望和忧伤的生活。

布雷德福和其他人写作的大多数哀诉故事都毫无幽默和讽刺可言，而本杰明·汤普森的《新英格兰的危机》却既是一篇劝世文、又是一部诙谐模仿英雄体史诗，它记叙了印第安人在旺帕罗格地区首领菲利浦王的领导下与白人殖民者进行的斗争。幽默 88

也出现在爱德华·泰勒的《上帝的决心感化了他的选民》（写于1685年；出版于1939年）中，他还写了一首关于基督教的长篇叙事诗以及其他各种体裁的诗歌，如哀歌和旧约赞美诗的诗体译本等。《上帝的决心感化了他的选民》是一部雄心勃勃的力作，它由一系列用各种诗体创作的教义诗组成，并体现出来自道德剧、忒奥克里托斯赛诗会、依格纳特的冥想术和布道传统等方面的影响。显而易见，这本书的对象是那些教会的准成员（即那些已经受了洗礼，但还未完全皈依，允许领用上帝的晚餐的人），作者用现实生活的例子通俗易懂地阐释抽象的道理，重视实际经验甚于教条，并在书的结尾把圣徒们描绘为一群正在走向天国的教民。此书还体现了泰勒的幽默感、他的制造戏剧效果的才能（这特别表现在撒旦的形象的塑造上）、他对似非而是的隽语的嗜好，以及他那构筑长篇巨著的能力。然而这部作品却不如他的《圣餐反省》（1682—1725）中的诗歌那样成功。

在新英格兰殖民地，最为大众喜闻乐见的长篇叙事诗出自迈克尔·威格尔斯沃思之手。在《上帝与新英格兰的论争》（1662）中，作者告诫清教徒们不要放弃他们的使命；而在《食者之肉》（1670）中，作者则强调上帝将把罪者的爱转化为天国的福祉。尽管这两本书都在读者中广为流传，威格尔斯沃思最受欢迎的作品还是《世界末日》（1662）。此书第一版就出了一千八百本，而且在出版当年就销售一空，截至1777年一共出了十版。威格尔斯沃思在1653年做了一个梦，此书就是根据这个梦写成的。在创作这部诗集期间，作者正缠绵病榻，不能履行他讲道的职责。这本书成为一代又一代清教徒子女们背诵研读的诗集。《世界末日》长约九百行，是用民谣体写成的，其中满是《圣经》典故。作者叙述了使人感到痛苦的最后审判日的情形，而且它的到来十分突然（诗一开篇就讲到它）：

午夜时天上出现亮光
　　它把黑夜变成白昼，
一声可怕的叫喊，
　　倾刻间把整个世界惊呆。

89 威格尔斯沃思的读者们无疑会想到，在他们听讲道时，牧师们常常告诉他们，一个人的尘世生活无异于在黑暗中的梦游，除非他被上帝恩惠的亮光突然唤醒。《世界末日》中的最后午夜的大火使这个比喻成为名副其实的现实，它表明在世界末日，整个世界都将体验类似皈依的经验。在那时，甚至为上帝摈弃的罪人也将睁开双眼看到真理（他们从"物欲的理性"中被唤醒，而且它已被转化为"正常的理性"），并将受到良心的谴责（上帝的恩惠使他们的内心发生改变）。然而在此刻悔恨（他们的泪眼见到了真理）已经太晚，他们也不可能从这新的认识和体会中获益："他们心如刀绞，然而此时忏悔已为时过晚。"

威格尔斯沃思使用的词语和意像是他那个时代的诗人们常用的，然而《世界末

日》却有不同于其他诗歌的新颖之处，它那不同凡俗的思想在读者心中引起震动，从而使他们不得不抛开自己那一套理解这些词语的传统的方式，他们心安理得的心理状态和安全感也受到搅扰。诗人还表明了语言可能制造什么样的虚假的安全感，尤其是当它未处于上帝的控制之下时，它可以被用来炮制那应受诅咒的处心积虑为自私自利的“物欲理性”进行辩解的文章。在《世界末日》中，基督并未使用“堕落”之后的人类理性的方法来反驳他人的攻讦，他只是对自己加以肯定，正如他的选民在一致的沉默中肯定自己一样。此外，威格尔斯沃思还展示了人世生活的极度乏味，读者不由得会想到地狱中的生活，并感到它比人世生活坏不了多少，这也就使读者的安全感进一步降低了。

如果说人世生活对于威格尔沃思说来缺乏吸引力，那么在一些南方和北方殖民地诗人的眼中，自然界却显得那么妩媚动人。这些诗人丝毫不想把自己的作品写成哀诉故事，他们对新大陆壮丽的自然风光发出由衷的赞叹。威廉·伍德所写的颂扬北方殖民地的小册子《新英格兰前景》(1634) 包括一些诗歌，它们描写了当地各种各样的动植物，表现了作者对新英格兰大自然的丰饶的赞美之情。乔治·艾尔索普也用亦庄亦谐的手法写了一本颂扬南方殖民地的小册子《马里兰的特点》，在其中的一些诗篇中，作者把马里兰描写成“宁静的象征”，一片尚待开发的处女地。在他写于 1647 年的历书中，塞缪尔·丹福思发表了一些以维吉尔的作品为蓝本的诗歌。在这些诗中，作者礼赞四季的循环，歌颂新英格兰荒原的瑰丽，并描写了在新大陆自然环境中生活的快乐。塞缪尔·休厄尔既是成功的商人，后来又成为颇有名望的法官，即使是这样一位忙人，他也抽暇写了五十多首诗，其中一首描写了普利茅斯海岸边美丽的清泉。 90

休厄尔的同时代人理查德·斯蒂尔也是一位新英格兰商人，激发他的灵感的不是溪流，而是海洋中的风暴。他“站在怒涛汹涌的海岸上”，怀着赞叹之情观看“如山的巨浪撞碎在峭壁上/仿佛它们要掀翻整个世界。”他还写了一首以基督诞生为题材的诗，这在新英格兰是颇难见到的。“在上天的恩宠和大地的福祐下”，他见到了新大陆的大自然，并认为那是需要通过节制来克服的一种诱惑。马里兰殖民地最杰出的自然诗人理查德·刘易斯也写了一首极其生动的咏风暴的诗，但他的最负盛名的自然诗都收在他那有着古怪标题的诗集《批评家的食物》(1731) 中。在这本诗集中，他描写了塞维尔恩河畔沿岸田园诗般的景色。他的“从马里兰的帕塔普斯科到安那波里斯的一次旅行”(1730) 记叙了四月的一天他从早到晚的旅程。在这首诗中他描写了若干自然现象(例如他这样写蜂鸟：“它扇动那永远颤动的双翅/向四周抛出千万种色彩”)，并把这段旅程比喻为人生旅程（“我的人生至此一直是阳光普照/啊，但愿在未来的旅途上不会有风暴”)。

风暴的意像不仅出现在马里兰的刘易斯和康涅狄格的斯蒂尔的诗中，而且还出现在弗吉尼亚人塞缪尔·戴维斯写的诗歌中。在他的《主要与宗教题材有关的杂诗集》(1752) 中，戴维斯集中描写了他因自然事物而直接引发的沉思。(这与爱德华·泰勒的具有高度的隐喻性质的沉思不同)。在大觉醒时期之后，南方圣公会和长老会的诗人

们常以这种题材写作宗教诗。如果说大自然使戴维斯、刘易斯以及斯蒂尔等南北方诗人如此心醉神迷的话，那么它显然也给中部殖民地的诗人诸如威廉·利文斯顿等留下了深刻的印象。利文斯顿的《具有哲理意义的孤独》(1747) 是一首长诗，其中满是引自古典作品和《圣经》的典故。在这首诗中，利文斯顿运用生动的诗歌形象将田园生活的美好宁静与城市生活的混乱、拥挤和虚伪进行对比，并赞扬了“乡村生活的愉快/它远离尘嚣与争斗。”

早在一个世纪以前，安妮·布雷兹特里特就写了一些关于自然与人类的长诗。布雷兹特里特生在英国，自幼在其父指导下研习古典文学，她于 1630 年移民到新英格兰，并在伊普斯威契定居。在这里，她养育了八个孩子，只是偶尔抽暇写诗。在新英格兰生活的头二十年，布雷兹特里特写了一些应他人之请而作的长诗，这些诗中很多是为她的父亲和丈夫而作的，它们包括《四种要素》、《人类的四种气质》、《人类的四个时代》、《四季》、《四个王朝》，以及其他一些篇幅较短的作品。这些诗表明布雷兹特里特拥有广博的文艺复兴时期的文学知识，然而除了那些偶尔闪现出灵感火花的作品外，它们大多是一些故意卖弄学问的平庸之作。

布雷兹特里特是否想让她的诗拥有比她的亲戚更多的读者，这一点无从知晓。可是我们至少知道，她的妹夫约翰·伍德布里奇欣赏她的诗作，并用《第十位缪斯新近在美洲出现》(1650) 为书名在英国出版了她的诗集。该诗集的出版使布雷兹特里特感到吃惊，并在《作者致她本人的诗集》一诗中记叙了她的感受，诗中的比喻来自她当母亲的体验。她在诗中表达了她对那“贫乏的头脑所产生的丑陋的儿女们”的不满情绪。那些怀着善良动机的朋友从她身边把他们偷走，并把这些衣衫破烂的小东西展示给全世界：

你们回来时我脸上羞愧的红晕可不浅，
这些（印在纸上的）乱糟糟的小家伙竟然叫我妈妈。

由于对这本诗集的不满意，布雷兹特里特立即着手修订其中的篇章。更为重要的是，对她的诗歌进行的自省使她不得不重估自己作为诗人的地位。在她后来的诗作中，《第十位缪斯》中那一类斧凿痕迹十分明显的以四为单位的组诗不见了，取而代之的是在结构、意像和主题等诸方面都具有一定实验性质的诗歌。布雷兹特里特摒除了反映公众的声音的四首诗组成的组诗，转而写作一些表达个人情感的诗歌，如哀悼亲友的哀歌，写给她的丈夫的爱情诗，因生病而作的诗，以及其他一些诗（包括她的佳作《沉思》)，其中一些至今尚未发表，但大多数都收在她去世后出版的诗集《杂诗数首》(1678) 中。这些后期的诗作有着更多的个性色彩，它们显示了布雷兹特里特在努力寻求适当的诗歌形式和技巧。

在她的后期诗作中，布雷兹特里特有意识地想要更多地表现她的个性，这现象令人颇感兴趣，然而更有趣的却是观察她如何无意识地流露出自己的个性，以及这些东

西对她的诗歌所起的影响作用。例如，在《1666年7月10日因家屋被焚而作》一诗中，诗人从一开头就详细回忆了那些在火灾中失去的宝贵物品。她怀着珍爱之情描述了那些东西，其篇幅长达三十多行。但她的回忆突然停顿下来，仿佛她终于意识到这样写下去会滑向一个危险的方向，也就是说，她会因火灾造成的损失而抱怨上帝。诗人回忆的势头被简短而充满压抑感的诗行阻住了："再见，再见；这一切都是虚妄。"行文至此，诗人转而使用一些诗歌中的套语，其目的是为了改变她那暗含的反叛情绪的倾 92 向，随后她又在诗中提出若干问题，这样做也是为了抑制先前那些曾经表露过的思想情绪，可是在这些问题中，布雷兹特里特再次无意识地暴露了自己想要割舍自己的心爱之物并驱散心中的恼怒之情是何等不易。又如在《为我儿子塞缪尔赴英国而作，1657年11月6日》一诗中，布雷兹特里特在开篇处便提到她将怎样地赞美上帝，如果她的儿子在越洋航行后能安全返回的话。诗的前十六行都充满着这种情绪，然而诗人突然用下列简短有力的诗行刹住这一势头："要不然，万一我长眠安息，您的意志将得到体现，因为那样再好不过了，"这里结尾的两行诗，表明了诗人愿意接受上帝意志的态度。布雷兹特里特不得不接受她的儿子可能葬身海底这一现实，但在描写这一现实时，她不象在描写她的儿子安全回归时那样坦率。在这里她又一次在对上帝的顺从中找到了一条退路——"您的意志将得到体现，因为那样再好不过了。"读者可以再次感到，诗人无意之中暴露了她的情绪，即为上帝而牺牲自己的儿子是何等不易，想要扑灭心中由此而生的怨恨也同样是不容易的。

布雷兹特里特在《因家屋被焚而作》中所用的"虚妄"一词实际上是她的许多诗歌的主题。显而易见，她感到自己身上有一种反叛倾向，这倾向导致她对世界上很多事情不满，因而她把它视为骄傲或虚妄的表现。她的诗常常反映了她寻求谦卑的努力，而这是与骄傲或虚妄完全相反的一种美德。甚至在她那简短的自传中，她也记录下了骄傲与谦卑在她心中展开的拉锯战：

> 上帝把他的惩罚的手放在我的身上，使我全身长水痘并感不适达十六天之久。在这些患病的日子里，我想到了上帝，并忏悔我的骄傲和虚妄。他为治疗我的罪愆而来，而且再次治愈了我有病的心灵。可是我还未报答上帝的恩典。
>
> 在此之后不久，我的生活发生了变化，结了婚，并移居到这个国家。在这里我见到的是一个完全不同的世界和完全不同的风习，对这一切，我产生了反感。不过，当我认识到这是上帝为我们安排的道路时，我采取了顺从的态度并加入了波士顿的教会。

事实上布雷兹特里特是一个直言不讳的人，她也喜欢自己这个特点，但同时又耽心由于过分直率而达到骄妄的程度。如果我们认为她是在以男性为中心的清教文化中受压迫的人物，或者她的诗作因为这压力而受到影响，那么我们就完全错了。在《第

十位缪斯》的序诗中，她承认但并未夸大男性的地位，与此同时，她大肆宣扬妇女运
93 用“女性智慧”来进行创造的能力。在歌颂伊丽莎白女皇的长诗中（1643）中，她把女皇描绘为集妇女种种才具于一身的典范：“有人攻击妇女缺乏智慧/是她使这种诽谤不攻自破。”在她后期的诗作中，我们看到的正是这样一位坦率而激情洋溢的诗人，同时我们还看到她为寻求新的诗歌形式和技巧而作出的更大的努力。

她的后期创作《沉思》以其富于个性的声音值得我们特别注意。这首由三十三个诗节组成的长诗展现了作者使用的各种结构形式和艺术手段，如把四季用作隐喻手段，白昼与黑夜的交替循环，人间与天堂的对比，以及取自《圣经》和古代典籍的典故等。诗篇以诗人凝神注视自然之书开头。大自然这本书显得如此灿烂辉煌（尤其当秋叶挂在枝头上时），它简直有如一部用鲜明色彩装饰的中世纪手稿。在布雷兹特里特的诗中，自然界的循环并不能给人类的心灵带来安慰，这与某些十九世纪浪漫主义诗歌中的观念恰恰相反，然而有些评论家却这把两种诗相提并论。诗人似乎觉得大自然在谴责她，因为蚱蜢和蟋蟀的歌声（她认为这些歌声比自己的歌更动听）使她哑口无声。行文至第十诗节时，诗人立即转向《圣经》历史，以便把自然之书放到它应有的位置上，在此之后，诗人继续她的沉思。她回忆了《圣经》中有关人类的堕落，并因此失去礼拜上帝的“垂直”方式的记叙，然后在第二十一诗节中，也再次转向自然之书。在那里，她看到的不是垂直的树木，而是在“水平方向”上流动的河流。这河流是人类堕落之后的时间之流的象征，它也标志着每个人的生命有如涓涓溪流汇入这时间的长河。诗人就这样把自己视为人类堕落后在水平方向上流动的河流的一部分，并努力使她在诗中的自我脚踏实地（或保持恭顺的态度）。而在诗篇开始时，由于骄傲地抬头瞻望那位于垂直的树木之上的太阳（上帝），她与自然相遇的结果使她不禁哑口无言，陷入了沉思。在《沉思》这首诗中，布雷兹特里特使用了常见的传统的象征手法，也引用了家喻户晓的《圣经》故事，然而这并不是一首为大众而作的诗歌。她把这些具有公共性质的材料加以改造，从而创作了一首具有鲜明个性特色的诗篇，并在其中展现了她内心深处的骄傲与谦卑之间的斗争。

不是为他人所作，而只是为诗人本人和上帝而创作的带有沉思意味的诗歌在早期新英格兰殖民地曾经十分盛行，但流传至今的却为数不多。塞勒姆女巫案的牺牲者玛
94 丽·英格利希创作的宗教离合诗便是其中一首。菲利浦·佩因也写了一些这类诗歌，其中包括一首用六行诗体写的长达六十四行的诗，其主题是关于死亡的沉思，该诗刊载在作者死后出版的诗集《每日沉思录》（1668）上。尽管在本质上这些诗具有浓厚的清教色彩，但在思想上与最保守的新英格兰公理会完全一致的作品却是绝无仅有，这个事实再次提醒我们：清教文化是一个具有多种形态的文化。佩因的诗歌体现了英国诗人弗兰西斯·夸尔斯和乔治·赫伯特的影响，尤其是在喜欢写作寓意画配诗这一点上。

所谓寓意画配诗是指为配合那些阐明某一思想的寓意图画而作的紧凑而简短的小诗。清教诗人很喜欢这种诗体，尤其当他们写作个人题材的诗歌时。布雷兹特里特的《沉思》即为一例，在诗中她把流淌的河流说成是“我的最高理想的寓意画。”清教诗

人在写作为大众而作的诗歌时也可能会采用这种诗体，一个明显的例子是罗杰·威廉斯在《美洲语言指南》的每一章末尾附的短诗。在这些诗中他表达了他对于殖民者们所作所为的悲剧性后果的担忧以及他们对印第安人可能产生的影响的忧虑。这些寓意画配诗中既有反论，又有文字游戏，而且时时夹有讽刺。它们点明了各章的寓意图画的含意，从而也阐明了各章的主题。

在创作寓意画配诗时，清教诗人表现了他们的才智，爱德华·泰勒写的具有冥想性质的寓意画配诗就是一个很好的例子。泰勒并没有一味盲从寓意画配诗的传统，他的诗显示了惊人的革新精神。在《冥想之一》的第八节中，诗人通过一系列寓意画把宏观世界和微观世界联系在一起：诗人在夜观星空；浑身长满绒毛，样子像鸟的灵魂被禁锢在鸟笼般的肉体中；圆桶状的天空，上面缀满面包屑（星辰），一个饥饿的人想摘取这些星辰，然而他的手却够不着。在《冥想之二》的第三节中，诗人把自己的脸画作一幅寓意画，他细致地描绘自己的脸谱，并在上面加上地形、气候、动物和植物的标志，就如同在绘制一张地图一般。

这种在寓意画配诗中表现出来的活力仅仅是泰勒的旺盛创作力的一个方面而已，他的诗歌被公认为美国殖民时期最辉煌的文学成就。使人不解的是泰勒生前出版的诗作仅一两首，即刊登在1713年发表的一本小册子中的一首哀歌和刊印在科顿·马瑟在其《悲哀时刻的正确思考》(1689) 中的两节诗。幸运的是他的诗稿被完好地保存下来，并于1937年公诸于世。

泰勒出生在英国莱斯特郡的斯克契勒，从小接受新教教育。他在1668年移居马萨诸塞湾区，就读于哈佛大学，并于1671年毕业。不久以后，他就应邀到位于马萨诸塞边区的一个小城韦斯特费尔德担任牧师和医生，并在那里工作和生活了五十多年。泰勒拥有一个藏书约二百本的图书馆，其中包括布雷兹特里特的《第十个缪斯》，除此之外，他还亲手抄录了他借来的书籍中的大量篇章。 95

泰勒今天的文学声誉主要建筑在评论家对他的《圣餐反省》的高度评价之上。这部诗集由两百多首诗组成，其中一些显然与他的一些布道文有关。这些虔诚的诗篇是泰勒在准备分发圣餐时写的，其中也有一些是应景诗，有关资料表明他后来曾把很多诗都加以修订或改写。其中一些诗可以分别编为若干组，例如，从《冥想之一》至《冥想之三十》可以划为一组，其内容与《圣经》中的象征理论有关，而从《冥想之一百一十五》至《冥想之一百三十三》则与《雅歌》中的比喻和寓意有关，又可划分为一组。

这些诗不但反映了冥想传统和《圣经》中的象征以及比喻手法的影响，而且还显示出十七世纪英国玄学派诗人那种别具一格的语言风格对作者的影响，然而这些诗并非纯粹模仿之作。泰勒与玄学派诗人不同之处首先在于他刻意运用艺术形式表现事物不完善状态的适当与合宜。例如当他论及上帝时，他尽量使自己的阐述显得徒劳无益；在谈及他自己以及堕落之后的人类的状况时，他很好地使用了曲言法。其次，与乔治·赫伯特相反（尽管泰勒与佩因都曾受到他的影响），泰勒在他的诗歌中表现出他遵循

了排它主义象征理论。这是一种保守的理论，它认为《新约》与《旧约》之间有若干类似之处，并在基督身上达到统一，因而圣徒的地位无足轻重，即便他们是这象征体系的一部分，他们也只处于边缘位置。泰勒与玄学派诗人不同之处还在于他的诗歌中既有自我肯定的因素，又有自我否定的因素。而且他还勉强地保持了两者的平衡。上述现象源于他所属的清教文化固有的两重性，它使得诗人奇妙地既置身于他的诗歌之中，又同时身处他的诗歌之外。泰勒成功地把握了诗歌语言的曲折变化。并在绝望与自负之间开辟了一个阈限区，从而成功地处理了个人激情与文化和宗教束缚之间的冲突。在结束他的冥想诗时，他常常恰当地使用虚拟语气，他说话的口吻并不坚决，而是祈求式的。泰勒的诗歌的风格往往别具一格，他的目的在于吸引上帝的注意，并使上帝看到，在他的孩子似的"没有意义的喃喃语声"之中隐藏着巨大潜力，从而使上帝对他施恩，他也将因此成为上帝之子，并用婉转的歌喉唱出歌颂上帝的诗篇。

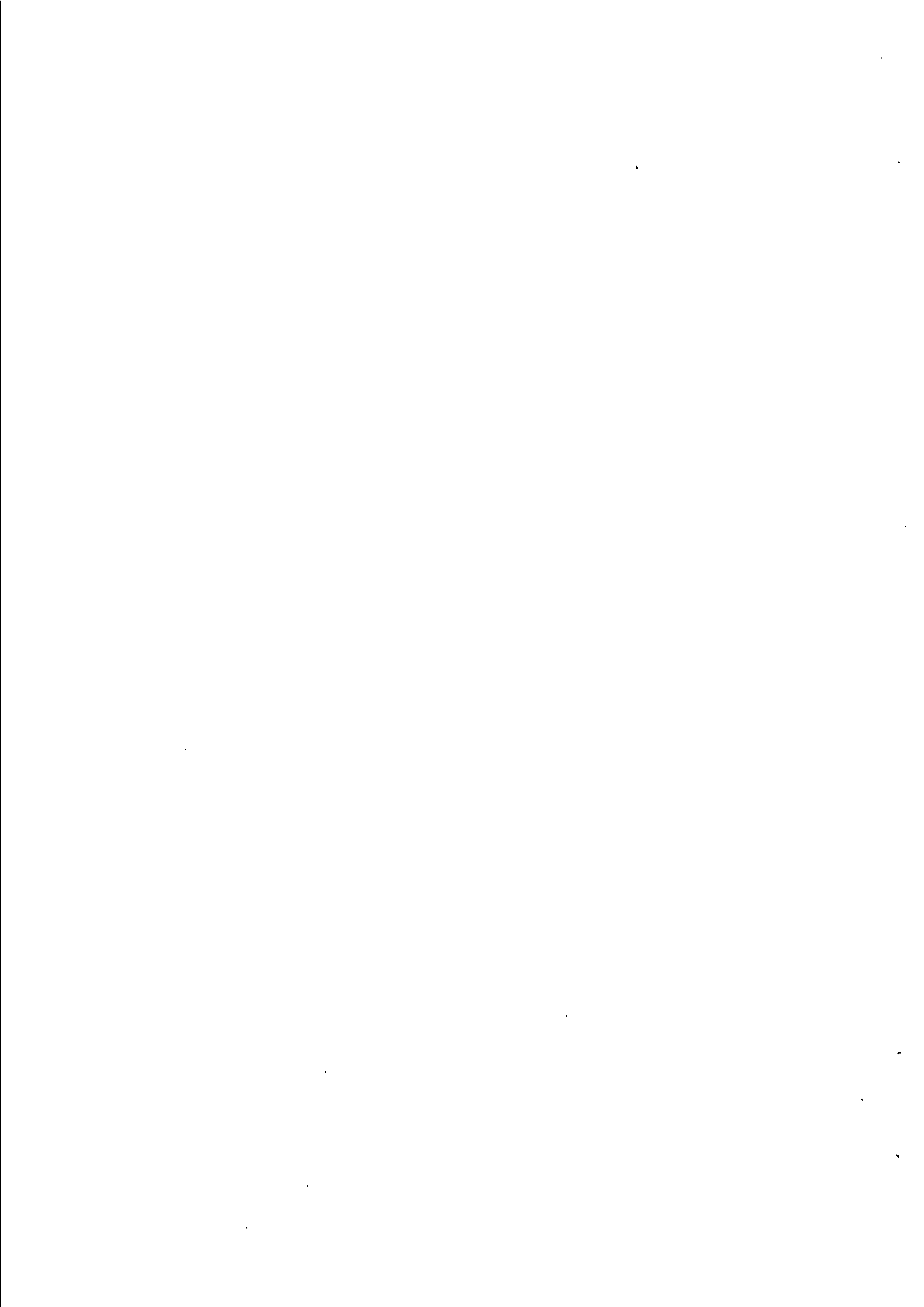
泰勒醉心于文字技巧，喜欢使用丰富的意象，并对语言的细微区别十分留意，他的这种倾向引起了一些批评家的不安，他们把它归诸于英国圣公会和罗马天主教的影响。由于泰勒曾嘱咐他的后嗣不要发表他的诗，这种观点似乎得到了印证。尽管近年来上述观点在学术界已不再时髦，某些批评家在评论泰勒诗歌中有关领圣餐的内容时，仍然认为诗人置身于正统清教的主流之外。如果这些批评家能够清楚地认识到下述事实，他们的观点就会发生改变。这些事实是：①清教徒们高度重视意象和象征，认为它们可以表达造物主和它创造的可见世界之间的差距，并能通过它们沟通两者之间的关系；②清教徒对圣餐仪式采取虔诚态度，他们利用图解式的象征手法来举行这种仪式；③殖民地清教主义的多元性。

最早对《圣餐反省》感兴趣的批评家很重视诗的主题、宗教思想、文化传统和美学理论，现在的批评家仍然对上述问题感兴趣，遗憾的是他们对泰勒使用的丰富多彩的意象注意不够，而且没有对它们进行详细的分类和研究。一般说来，泰勒诗歌中的意象被认为具有巴罗克的怪异风格和自由联想的性质，不过，事实证明，这个看法是站不住脚的。这是因为他的冥想诗中的复杂而又浑然一体的艺术效果、持续而又扩展了的意象、以及合乎逻辑的形式转换，都是建立在美学、神学和科学的基础之上的。例如，在《冥想之二》第十节中，泰勒轻而易举地把《圣经》中的象征与十七世纪有关慧星的资料结合起来，从而表现上帝意志与自然现象之间存在的和谐一致的关系。在《冥想之二》第二十六节中，泰勒大量地列举了各种草药的名称，他这样做并不是毫无理由或随意为之，而是为了阐明他曾三次讲述过的分为三个阶段的精神历程，即从洗涤净化到改善健康，最后达到精神上的再生的历程。又如在《冥想之二》第二十五节中，诗人似乎是在任意地从一个意象转到另一个意象，然而在这表面的随意性下面却隐藏着统一性，也就是建立在诗人那个时代的《圣经》诠释学的传统之上的。在《冥想之一》第三十九节中，诗人使用的意象似乎具有巴罗克式的怪异风格和联想性质，然而实际上这首诗却有一个有序的叙述情节：患病的诗人需要医生（基督）的医治，基督告诉他，他的病的根源在于他的动物性的情欲；于是基督就用十字架上的铁钉

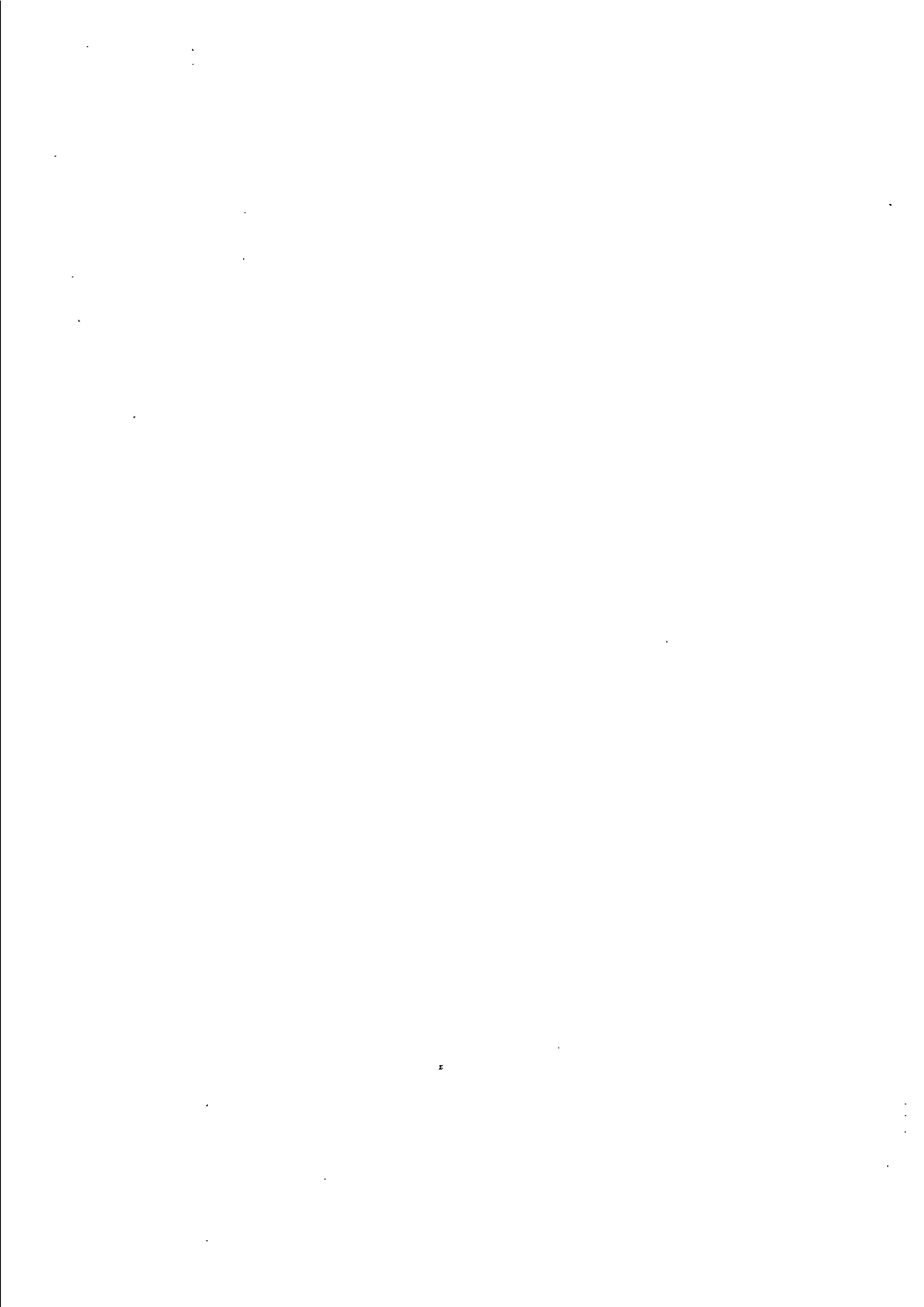
（“它是用天国的钢铁铸成，比黄金还贵重/他把它钉到合适的地方，而且钉得紧紧地”），将诗人身上的动物性情欲钉死，使其不再有活动能力。在《圣餐反省》中，上述意象的转换都有其美学、神学和科学的根据，但由于诗中的个人因素（包括诗人本人的生活以及与社会和信仰有关的因素）的缘故，加上现代读者对清教徒的信仰和生活情况了解不多，这些本来对泰勒来说并不需要多加解释的理所当然的事情，就不免显得根据不足，甚至难以捉摸。

泰勒使冥想诗达到了新的美学的高度，而在康涅狄格总督罗杰·沃尔科特手中，这一形式又有了特殊的发展。沃尔科特在康涅狄格殖民地出版了第一部诗集，他的《冥想诗集》(1725)标志着清教诗歌的形式和意象从用于表达作者的宗教信仰到用来表达作者的政治思想的一大转变。这个诗集中的六首冥想诗是沃尔科特为了使读者对诗集中另一首长诗产生好感而作的，这首长诗题名为《尊敬的约翰·温思罗普的政绩简述》。在这首长诗中，沃尔科特借温思罗普之口为自己在一场地产纠纷中的立场进行辩护，这片土地属于沃尔科特，但约翰·梅森家族却声称本应属于他们。沃尔科特的《冥想诗集》只不过是作者捍卫他的政治观点的一个工具。因此，泰勒诗歌所代表的清教冥想诗的宗教和文学传统至此显然已经趋于衰落。甚至当政治还不是社会的中心议题时，一些十八世纪的殖民地诗人已经不主张在诗中谈论宗教本身，他们认为更好的方法是通过崇高的自然景观的描写来激起读者的想象，从而将宗教与艺术融为一体，达到真正的宗教意义上的崇高。随着十八世纪的流逝，诗歌中的清教徒文学传统逐渐发生演化，成为一种深受奥古斯都时代文学影响的，在美学上具有自觉意识，在政治上同新生独立的美国息息相关的诗歌艺术。

威廉·J·沙伊克 撰文　　袁德成 译



Ⅲ. 处于过渡时期的美国



从科顿·马瑟到本杰明·富兰克林

科顿·马瑟是清教偏执狂，是专门搜捕女巫的人；本杰明·富兰克林则是从事 101 启蒙的贤人，是人类的朋友。上述漫画式的概述常常受到指责，但却长期存在于人们对于美国历史的认识之中。它把马瑟和富兰克林这两个复杂而难以描述的人物简单化，从而使他们成为家喻户晓的人物，马瑟和富兰克林因此也就成了代表两个极端的、完全相反的人物。不过这种观点却忽略了这一历史时期在富兰克林的推动下，美国由马瑟的清教主义阶段发展到更为世俗化的民主革命阶段的一些基本方面。

在波士顿，马瑟是一个非常杰出的人物（富兰克林也在那里渡过了他十六岁以前的时光）。他的祖父理查德·马瑟和外祖父约翰·科顿都是英国清教牧师，而且都是备受尊崇的新英格兰的奠基人，他的父亲则是颇有名望的牧师英克里斯·马瑟。科顿·马瑟在有名的北方教会中从事布道达四十五年之久。在这段时期中，他还给总督们提过若干建议和意见，在新英格兰印第安人中布道，帮助处理有关管理哈佛大学的事务，养育了十五个孩子（其中十三个都先于他去世），然而他那常常引起争议但却硕果累累的一生的主要劳动成果却是先后出版了三百八十八种著作。

马瑟仍然被视为清教徒的原型，这是个具有反讽意义的现象，因为尽管他既是新英格兰的产物，又是它的辩护士，而许多清教徒却认为，这个新英格兰背离了第一批移民在美洲建立新耶路撒冷的希望。下面简单叙述一下这个引起诸多争论的涉及背叛与堕落的故事：在马瑟出世前一年，一批清教要人在波士顿聚会，商量解决教民人数日渐减少的问题。会议通过了一个折衷协议，按照这个协议，未入教的人的子女也有资格接受洗礼，这种规定在历史上还是第一次。很多人认为它为后来所罗门·斯托德 102 和本杰明·科尔曼等人在礼拜方式上进行的更为激烈的改革开了绿灯。新英格兰清教徒的生活受到了其他种种冲击：商业的发展给波士顿带来了繁荣，这里高楼林立，街上行人衣着华丽，酒店、赛马场和妓院也犹如雨后春笋般地涌现，这就使社会风尚和道德观念发生了相应的改变；塞勒姆女巫审判案削弱了人们对牧师和政府官员的信任；与欧洲启蒙运动有关的崇尚理性的新的哲学思想逐渐传播开来。然而使新英格兰的奠基者们的希望终于落空的根本原因，却是英国国王在 1691 年撤销了他以前颁发的马萨

诸塞特许状。根据这个特许状，新英格兰第一代移民可以自己选举他们的总督，并且实际上把非清教徒排除在他们的社区之外。新颁发的特许状则使得英国国王有权任命总督，而且使除天主教徒以外的所有基督徒都享有选举权。新颁发的特许状意味着新英格兰不再是清教徒们奉献给上帝的荒野中的天国，而是可以让英王任意处置的王室财产了。

马瑟深深地卷入了上述两个新、旧特许状所引起的冲突变化之中。除了他的散文风格外，在他的思想的各个方面，例如他的宗教观、科学观、经济思想和政治思想等，都可以发现这些冲突因素对他产生的影响。如同他的先辈一样，他的一生的重心完全集中在他那狂热的宗教经验上，他把这一切都记录在卷帙浩繁的日记和自传《父辈》（直到 1976 年始得出版）之中。他不断地在自己身上搜寻上帝恩惠的标记（换言之，圣灵在他的内心引起的变化，它标志着灵魂的得救），唯恐自己没有真正地认清自己灵魂的真实状态而变成一个循规蹈矩的伪君子。他不断地祈祷、沉思和斋戒，这使他产生了离神灵世界越来越近的感觉，这些都在他的《难忘的天祐》（1689）和《无形世界的奇迹》（1693）中有明确的记载。他觉得他能接受到从天上发来的关于未来的信息（见"特别的信念"），而且在他三十岁那年，他甚至见到了一位显灵现身的天使，并同他进行了交谈。他也遇到过魔鬼，而且有一次还成功地阻止它们用人眼看不见的铁链捆绑一位年青姑娘。

与大多数清教徒一样，马瑟也告诫自己不要因为与这些超自然的神灵的交往而陷入唯信仰主义，他恪守《圣经》所展示的上帝的教导和教会的规章制度。为此他做出的巨大的努力，可以从他那部长得惊人但从未出版过的《美国圣经》获得证明。在这本书中，他力图用他那个时代的所有知识来阐释《圣经》的全部内容。他根据《圣经》象征论的理论，认为《旧约》预示了《新约》，并因此编撰了《美国圣经诗篇》（1718），把它作为基督重返的象征。在《教义集成》（1726）中，他详细阐释并捍卫了新英格兰清教徒的独特教会组织形式——公理会的教义。

103

马瑟的上述宗教生活表明，他与旧的特许状的世界有着密切联系，然而其他种种迹象又表明，他同时与早期的处于温和阶段的启蒙运动也有关系，这个运动的中心地在伦敦，其主要人物是培根、牛顿和洛克。马瑟发现基督教理性主义者的思想对他颇有吸引力，但他又感到这种思想违反三位一体的教义，而且还可能导致走向无神论。他对那些所谓"自然神学家"的理论感到极大的兴趣，因为他们在最新的科学发现中找到了上帝的目标的证据，这种思想在他的《基督教哲学家》（1721）中处处可见。在这本书中，他把上帝描绘成类似牛顿的人物，它设计了一个"强有力的引擎"，这引擎具有复杂而完全的机制，而这也就是宇宙，拯救者基督对它起的控制作用甚微。与其他很多十八世纪的思想家一样，他认为尊重基督教的多元化是启蒙运动的一个标记。在一个浸礼教牧师的圣职授任仪式上，他鼓吹与"我们亲爱的朋友"教友派教徒结成宗教联盟（而对早期清教徒说来，教友派与罗马天主教都同属应该抨击的对象），并声称"良心的自由是人的天然权利"。在他的《上帝的信使》（1717）以及其他文章中，他把

教会组织的形式说成是并非至关重要的东西，尽管第一代清教徒们认为他们的公理会教会是独具一格的组织形式，并且颇以此为骄傲。他还提出了“理性宗教”的纲领，这种宗教对全世界的基督徒都适合，不论他的组织名称是什么，它只包括所有基督徒均能认可的三条原则，即“敬畏上帝，尊重基督，为人类做善事”。

上述第三条原则表明，马瑟比早期清教徒更重视宗教的社会功用。他十分欣赏早期启蒙主义者尤其是德国虔信主义者的人道主义思想。在1713年他这样写道：“我一生的最高理想是做善事。”他在日记中设了（“行善”）这一栏，并逐日记下当天做的善事，如为某一贫穷的老人募集到衣裳等。他的影响颇大的《论善行》(1710) 曾再版十五次。他对牧师、医生、富人以及其他社会人士发表演讲，劝戒他们多做善事，也就是推广基督教改革、减少社会罪恶和帮助穷人和不幸者。

新、旧特许状导致形成的两种世界观也同时反映在马瑟的科学实践上。甚至在他的青年时代，哥白尼的理论和笛卡尔的唯物主义哲学就已逐渐在新英格兰生根。通过 104 广泛的阅读和大量的通信，马瑟及时地吸收了这些学说以及其他改变了整个世界面貌的革命思想。他写了有关地质学、生物学、天文学以及其他六种学科的若干论文，这些论文登载在《基督教哲学家》和《美洲志异》上，后者是他在1712年至1724年期间写的科学通讯，它们以快件的形式寄往伦敦皇家学会，为此这个著名的学会把马瑟选为该会的会员。马瑟所取得的最独特和最有影响成果的研究领域是医学。将天花疫苗接种术引进美洲完全是他和波士顿医生扎布迪尔・博依尔斯顿两人的功劳。他在厚厚的一部《贝塞斯达天使》(直到1972年才出版) 中，记载了治疗各种疾病的处方，这本书也是美国殖民时期唯一的一部综合性医学书籍。马瑟还鼓励其他人（如波士顿数学家艾萨克・格林伍德等）进行科学研究工作，这样，他为推动和发展美国殖民时期的科学做出了杰出的贡献。

马瑟的科学思想也与他对不可见的神灵和神秘力量的笃信密切相关。他的气象学研究尽管当时在某些方面也处于领先地位，却也包括了诸如魔鬼是否会使用闪电来达到其目的这类问题。在与天使会谈之后，他感到难以完全接受十八世纪科学家们关于宇宙是由力学规律支配的学说。他一生都在思考、探讨他称之为“生命力”的作用问题，这种充满整个宇宙的活力不仅可以解释诸如人类繁衍后代等现象，而且还是鬼神与活人接触的手段。此外，他认为科学研究的主要目的在于解释大自然赐给人类的种种东西。对于那种事先设置某种条件，并在此条件下有目的地对自然进行研究的做法，马瑟是没有兴趣的，然而这却是实验方法和新科学的基本要素。

马瑟十分尊重早期清教徒的独特的文化，对此他也有着透彻的了解。他关于新英格兰历史的煌煌巨著《耶稣在美洲的奇迹史》(1702) 收录了新英格兰诗人本杰明・汤普森及其他一些诗人的作品，他还在书中赞扬安妮・布雷兹特里特的诗歌，称它们“是诗人的纪念碑，远远胜过最华美的大理石雕成的纪念碑”。马瑟的其他著作还收录了迈克尔・威格尔斯沃思的诗歌以及爱德华・泰勒在二十世纪以前发表的两首诗中的一首。他本人也写了若干传统的新英格兰哀歌。在散文创作上，他却力求摆脱早期清

教徒淡雅朴素文体的影响。诚然，当他遽然命笔或希望文章明白易懂时，他也能用朴105实无华的文体进行写作。当他针对国外知识界（他认为这些人的文学趣味很高雅）写作时，他就用《观察者》杂志那种风格优雅、机智亲切的随笔手法来写作。其实，他确曾打算向《观察者》杂志投稿。在写作《耶稣在美洲的奇迹史》及其他主要著作时，他则采用了华丽凝重的巴罗克风格（他把它称为“厚重”的风格），其特点是在冗长的复杂句型中嵌以古典作品的引语、出处难以稽考的典故、《圣经》引文以及掉书袋式的掌故。他对这种文体的偏好似乎是由心理因素决定的；还在孩童时代，他就有阵发性口吃的毛病，这种滔滔不绝的华丽文体有助于他增强克服这个毛病的信心。

马瑟的经济思想也表明他试图使清教奠基者们过时的清教主义适应于已经发生变化的社会。他继续宣讲“神圣职责”的教义，即认为上帝给每一个基督徒都安排了合适的工作，因此人人都应该勤勉努力，忠于职守。“你们的绝大多数时间应花在你们的工作上，”他在《可敬的节俭》（1721）中这样写道，“你们花在娱乐上的时间应以恢复疲劳从而能更好地工作为尺度”。随着波士顿日趋繁荣，他一再强调清教的崇高的伦理道德标准和社群精神。在《商业法》（1705）和《上帝的美国之城》（1710）等著作中，他抨击那些伪劣商品制造者，并认为“货物出门、概不退换”的作法有违基督教教义，他还谴责那些“经济鲨鱼，他们只知道为自己打算，巴不得把其他人撕成碎片吞吃掉”。

然而马瑟本人还是欣赏那伴随波士顿商业繁荣而来的富足和文雅的社会生活。他也开始戴上很大一顶假发，尽管早期清教徒对这种作法是深恶痛绝的。马瑟在一定程度上继承了他的前辈们对社会等级的尊重，然而在《耶稣在美洲的奇迹史》中，他的篇幅最长的传记的传主却是威廉·菲普斯，此人是一个善于钻营并很快致富的冒险家。菲普斯是新的特许状颁布后的第一任总督，他与《耶稣在美洲的奇迹史》中的其他几位名人（例如威廉·布雷德福和约翰·温思罗普这两位总督）恰成鲜明的对照。他是一个造枪匠的儿子，曾给一个木匠当徒弟，长大成人后才开始读书识字。他在年轻时曾做过一个梦，梦见自己是“位于波士顿北部的格林小街上一幢漂亮砖房”的主人。他的这个梦的后来变成了现实。由于他的“天生的冒险精神”，他在伊斯帕尼奥拉发现了一艘满载金银财宝的沉船，他从打捞物品中赚到了一万一千英镑，这个数目是马瑟一106生的薪水的七倍。当菲普斯终于从海中打捞到一大堆银币时，他发出这样的叫喊：“感谢上帝！我们发财了。”这句话的第一部分标志着旧的特许状的世界，而第二部分却是新的特许状世界的标志。马瑟的这篇传记叙写的主要不是一位新英格兰总督的事迹，而是一个靠个人奋斗成功的故事。

马瑟的政治观点也与第一批移民有共同之处，他和他们一样，具有深刻的历史眼光并抱着神圣的使命感。但他懂得大英帝国的政策使新英格兰只能扮演一个较为消极的角色。在《耶稣在美洲的奇迹史》中，他以史诗的笔调描述清教过去的历史，并认为它对于现在既起着鼓舞作用，又起着鞭策作用。他描绘了一大批早期清教理想人物的画像，其中包括牧师、地方法官和总督等，这些人博学多才；忠于职守而且抱着历

史使命感，马瑟把他们的生平展示给他那一代新英格兰人，其目的在于遏制从奠基者的辉煌业迹“后退的明显趋势”。从现实的角度出发，他也认识到新的特许状使关于“山巅上那孑然独立的城市”的想法变得过时了。正如马瑟认识到并在讲道中所宣讲的那样，显示新英格兰的特殊性和独立地位并与英国王室为敌，这种作法并不能给新英格兰带来繁荣。“我们是英吉利民族的一部分，这是上帝赐予我们的不小的福份，”他在1700年这样写道，“我们依赖于这个民族并与它密切相连，蔑视这个民族的人不配称作英国人。”因此，在《耶稣在美洲的奇迹史》中，马瑟一方面把那些奠基者描绘成上帝的选民，另一方面又大肆宣扬他们对英国国教的忠诚。此外，尽管清教过去的历史在这本书中显得十分辉煌，现在的新英格兰却并不像基督教在美洲的以色列，而是一个向公理会、长老会、圣公会和浸礼会等各种基督教教会开放的地方。

马瑟比他的任何一个同时代人都更能代表他那个时代的丰富而多彩的文化（包括宗教、科学以及社会生活的其他方面），而正是这个文化氛围造就了本杰明·富兰克林。在许多方面，马瑟可以被视为从第一代移民到富兰克林这段时期的过渡性人物，而富兰克林则可被看作是上承马瑟，下接美国浪漫主义作家和现代作家的继往开来的人物。

马瑟和富兰克林这两个历史人物的生活经历颇为相似而且互相关联。和马瑟一样，富兰克林的祖辈也是英国的不信奉国教者。他母亲一家在1635年从英国移民到新英格兰；他的父亲乔赛亚是一个肥皂和蜡烛制造匠，也是波士顿教会的一个积极成员，富兰克林则是在这个教会的影响下长大成人的。事实上富兰克林的父亲曾打算把他培养成一名牧师。富兰克林听过英克里斯·马瑟讲道，他也可能听过科顿讲道，因为科顿曾应邀到南方教会讲过几次道。青年富兰克林曾在科顿·马瑟的书房内拜见过马瑟，他非常欣赏同马瑟的“令人愉快而有益于心智的谈话”，而且后来常常回忆这次会晤。在他后来的生活中，他一直与马瑟的儿子塞缪尔和马瑟的侄子，诗人马瑟·拜尔斯保持着联系。 107

然而富兰克林在很大程度上还是新的特许状的世界的产物。在他出生之时，波士顿正处于英王指派的总督，圣公会教徒约瑟夫·达德利的统治之下。这个城市已不像过去那样笼罩着清教的阴郁气氛，新的世界主义逐渐取代了旧的排外主义，英国人的权利和贸易平衡的新思想也逐渐代替了清教所谓神圣契约和神的感召的旧思想。富兰克林可说是年青一代的代表，而马瑟等牧师在其布道文中经常谴责他们，认为他们背离了他们父辈们的道路。事实上，富兰克林的第一篇论文就是假借一个丧偶者“塞伦斯·杜古德（Silence Dogood）”的化名公开发表的，他这样做显然是为了揶揄马瑟有名的“做好事而不声张”的主张。

上述具有讽刺性的笔名给我们提供了一把理解青年富兰克林移居费城的动机的钥匙，这个城市的社会生活更富于变化和多样性，启蒙运动世俗的平等价值观在这里被人们广泛接受。尽管富兰克林从未加入十八世纪激进派的行列，也没有和他们一道把基督教贬为盲目的迷信，但是他对各教派却进行冷嘲热讽，对牧师们的教诲也持不相信的态度。总之，按照清教的标准，他已失去了感受宗教深刻内涵的能力。他和革命

时期的那一代中的许多人一样，认为马瑟那一套准神秘主义的祷告和斋戒，以及他与魔鬼和天使的来往等等统统都是可悲的甚至是莫名其妙的。他摒弃了公理会的一些惯例，例如星期天不上教堂，而是去做他的研究。尽管如此，他仍相信上帝，但他对这个上帝的本质的看法常常是变换不定的。在他青年时期写作的论文《论自由与必然，快乐与痛苦》(1725) 中，他勉强地假设了一位亚里士多德式的造物主："1. 据说有一位第一推动者，他就叫做上帝。"三年之后，在他的《信仰的条例和宗教的守则》(1728) 中，他以多神论的口吻提到好几个上帝。晚年的富兰克林在思想上转向传统的基督教，他甚至在制宪代表会议上提议代表们举行祷告仪式，但这个动议未被采纳。因此不难理解，把富兰克林视为彻头彻尾的无神论者的约翰·亚当斯会这样说道："罗马天主教认为他几乎是一个天主教徒。英国国教把他视为它的一员。长老会把他算作半个长老会信徒。而公谊会教友则认为他是不主张禁酒的教友会教徒。"不论富兰克林在其宗教立场上的态度有多少变化，大都是以理性为基础的，他摒弃了人类的堕落和赎罪这一套戏剧性理论，基督在他的心中占据的位置也很小，他甚至怀疑基督的神圣性。

108 由于富兰克林从未在精神上皈依清教，因此他不可能像清教徒那样对清教有切身的感受。然而在他的青年时期，他却以世俗的形式保留了某些类似清教希望不断改过自新的思想。马瑟和早期的清教徒认为，只有神的恩惠才能净化邪恶的自我，而青年富兰克林却认为，他能依靠自己的力量把自己改造好。在《自传》中，他的"勇敢而热忱的道德自我完善计划"取代了神的恩惠。他打算写一篇论美德的文章，在这篇文章中充分发挥他的上述思想，并为他的"教派"的新入教者制定为期十三周的道德自我完善计划。富兰克林的"热忱的计划"把清教徒狂热的自我更新的希望变为美国人对自我完善的热烈追求。

富兰克林不仅保留而且还发展了马瑟宗教思想中的博爱主义成分。富兰克林认为，伟大的上帝并不需要人类的赞扬，因此人类信奉上帝的最好方式不是祈祷或沉思，而是做善事。在《格言历书》(1737) 中他这样写道："世界上最高尚的问题是：'我能在这个世界中做哪些好事？'在这里马瑟思想的影响清晰可见。当富兰克林还是一个小孩子的时候，他就在他父亲的小小图书馆里发现了马瑟的散文集《论善行》，并曾多次阅读这本书。他后来写道："这本书引起我的沉思，并影响了我一生的行为。如果我一直是……一个对社会有益的公民，那么公众应把这一切归功于这本书。"马瑟日记中的"G. D."("行善")栏也在富兰克林的著名计划中得到呼应，这个计划是富兰克林在费城办印刷厂时制定的。按照这个计划，他每天清晨反躬自问的第一件事就是："今天我能做什么好事？"富兰克林为青年商人和技工们建立了一个联谊组织，这也使人想到马瑟在波士顿为年青人建立的各种互助协会。

尽管富兰克林继承了马瑟的某些思想，但他扬弃了这些思想的清教基础。对于马瑟来说，做好事意味着增加上帝的荣耀，因为它不仅能解救不幸者于厄难之中，而且还起着推广宗教改革的作用；行善的人必然会获得精神上的再生，因为只有得到上帝的恩惠的人才知道什么是善。富兰克林却认为上帝是超乎人类的帮助或颂扬之上的，信

奉上帝的最好方法是帮助人类，因此，做好事就意味着成为一个"对社会有益的公民"。从这个观点出发，他做了大量的善事，并以政治家和外交家的身份为公众服务近五十年。他协助创建了一系列公共机构，如宾夕法尼亚医院，一所后来成为宾夕法尼亚大学的前身的学校，美国第一个共读社，以及宾州废奴协会等。十八世纪关于进步的思想也是促成他从事慈善事业的原因之一。他认为善即是革新和改良。为了促进社会的福利事业，他进行了一系列研究，为城市照明、供热和清洁找到了更好的方法。对 109 于富兰克林火炉这一类有益于大众的发明，他慷慨地拒收专利费。

正如马瑟从前在波士顿做过的那样，富兰克林在费城积极鼓励人们从事科研活动，这个城市后来成为许多声名卓著的业余和专业科学家的聚居地。他撰文赞扬植物学家约翰・巴特兰姆和医生本杰明・拉什的工作（后者以研究黄热病和精神病著名），通过历书普及科学知识，并为建立殖民地内部的科学组织拟定了计划，该计划在他曾担任第一任会长的美国哲学学会上通过。尽管他经常公开表示对理性的不信任，他还是发表了若干研讨各种科学问题的论文。富兰克林与马瑟不同之处在于：在探讨这些科学问题时，他把宗教抛在一边。他蔑视关于鬼神的神秘理论和对自然现象的超自然的解释，并认为物质世界和精神世界是泾渭分明的两个不同的世界。马瑟思考闪电是否会击中教堂这一类问题，而富兰克林却第一个声称闪电和电流的本质可以用试验方法来加以证明。他把他的时代称为"实验的时代"，他对闪电所做的实验是对这个称号的最好的说明。他的《在费城做的关于电的实验和观察》（1751）在他生前就印行了五版。在崇尚实用的时代风气的推动下，再加上他天生的实践能力，他把许多理论研究的结果付诸于实际运用，其中最有名的例子是普遍推广避雷针。

富兰克林发展了马瑟以及其他清教徒感兴趣的科学研究，然而在文学这个领域，他和马瑟等人却大异其趣。在他十六岁时所写的十七篇论善行的文章中，他嘲笑被一些人视为神圣的葬礼哀歌传统，把它说成是"极其沉闷和可笑的"。在他的散文作品中，他从不使用清教那一套象征体系，引用《圣经》的次数不多，也很少使用古典作品的典故。像其他一些十八世纪的美国人一样，他认为那些用拉丁文和希腊文写成的典籍早已过时而且并不实用。他刻意使自己的文体迎合新的读者群的趣味，这些人喜欢的不是布道文和神学著作，而是报纸和小册子。富兰克林论善行的文章最初刊载在《新英格兰娱乐报》（1721—1726）上，这是在美国最早发行的一份具有文学性的报纸，是受约瑟夫・爱迪生和理查德・斯梯尔的新的办报方式的影响而创办起来的。青年富兰克林把《观察者》作为自己的样本，并用安东尼・阿弗托维特和西莉亚・辛格尔等笔名发表了一系列文章。文章的形式包括读者致编者的信和非宗教性的布道文等，其内容则包括论衣着和论独身之类。总的宗旨在于以轻松愉快的方式矫正时弊。在他的《波莉・贝克尔小姐的一席话》（1747）以及其他一些后期随笔中，读者可以读到一些 110 粗俗的笑话，这在十八世纪的美国和英国是司空见惯的，而对于以前波士顿早期清教徒们来说却难以想象。

富兰克林懂得报刊对广大群众的巨大影响力，因此，他遵循的创作原则是："不论

简洁明了到什么程度都不会过分"。为了使文章简明易懂，他避免使用俚俗的语言或华丽的词藻，也从不生造词语或使用过时的废语。就这样，他的文体风格超越马瑟的风格而直追早期清教徒关于简明文体风格的理想。他曾经写道："我非常喜欢节约"。这样一句简单然而含义丰富的话具有典型的富兰克林风格。它包含了多重意义：他所喜欢的节约可指家务管理，在这个方面他几乎达到吝啬的程度；这个概念也可运用于慈善事业，即在资金或能力有限的情况下做尽可能多的善事，在这个方面富兰克林常常取得卓越的成果，堪称楷模；在科学研究方面，这条原则反映在他使用极其普通的器材（例如风筝和钥匙等）来进行有关基本自然规律的实验；这条原则也体现在他的散文风格上，他认为最重要的是摒除侈谈和冗长，并力求使每个词都起到表达思想的作用。

同马瑟一样，富兰克林也赞赏资本主义的进取精神，但他却不像马瑟那样从基督教的角度去解释市场，或者赞同保留等级制或世袭制造成的差别。对于十八世纪的很多人来说，富兰克林代表着特权逐渐让位给个人价值这个过程。富兰克林身处费城繁荣的经济生活之中，逐渐成为欧洲和美国的穷人和中产阶级的代言人。这可以从下述事实得到证明：在十八世纪的最后二十五年间，单是他的《致富之道》（1757）的意大利文译本就出了十版（这本书还有法文、德文、荷兰文、瑞典文、希腊文、中文、匈牙利文、俄文、威尔士文、盖尔文、加泰隆文以及其他语种的多种译本）。此书由近一百条格言组成，讲述者是一个名叫阿伯拉罕的长老，因此其形式近似于布道文。然而阿伯拉罕长老却并不从宗教的角度去肯定财富的意义。他只是宣扬勤勉和节俭，即是说如何赚钱和存钱。富兰克林还认为，可以通过改变宗教的价值观来达到发家致富，这种观点颇有点玩世不恭的味道。他还告诫读者不要过于相信别人，他曾这样说道："在这个世界中，人不是因为宗教信仰，而是因为缺乏宗教信仰才得到拯救。"富兰克林从来就没有把发家致富同超物质的精神问题混为一谈。

最能充分体现富兰克林的以个人为主体的经济思想和社会流动性的著作当推他的《自传》，此书作于1771年至1790年间。在这本书中，他描写了他如何以低微的出身发迹，并在四十二岁退休时以勤勉、节制和正直等品质闻达于世。他写道："在任何娱111 乐场所都看不到我的踪影。我从不出去钓鱼或打猎；书籍有时的确分散了我集中于工作之上的精力，但这种时候不多，而且不为人所知，因此也没有被人指责。"这种自我节制与清教的神的感召的教义有关，但它同清教对过去的悲剧性意识和对社会等级制的尊重等观念已完全脱节。在这些方面，《自传》已背离了清教的基本精神。富兰克林不主张以家庭中的成员为榜样，而主张超越他们；他也不主张对长者言听计从，而主张在智力上超过他们；他还反对崇拜别人或上帝的权威，他认为每个人自己才是真正的权威。尽管书中有一些对上帝表示感谢的话语，但就数量而论只有马瑟的著作中类似话语的一半，而且富兰克林还常常把"感谢上帝"换成"我们造就了自己"。

富兰克林对美国的展望与清教徒对新大陆的期望之间的差距比马瑟的更大。在旧的特许状时期，美国被视为新耶路撒冷的千福年的所在地，而在新的特许状时期，这

种希望大为降低，因此新英格兰只是被视为基督徒们推广宗教改革的位于大英帝国之外的边远地区。而马瑟对新大陆的期望就在上述两极之间徘徊。富兰克林则完全否定了上述两种看法。他所预见的是一个将在美洲大陆上崛起的强有力的国家，它的疆土向西方延伸，其立国的宗旨在于增进国民现世的幸福。使他产生这个想法的重要原因在于他那广泛而直接的美国经历（就地域而论，他的经历远远超过了先于他的任何新英格兰人），其中包括他在宾夕法尼亚的从政、在南方殖民地的经商，在西部的投资，在《独立宣言》的起草工作中所起的作用，担任美国驻法国特命全权大使期间承担的责任，以及出席为撰写美国宪法而召开的会议等。另一个重要原因来自他作为人口统计学家的先见之明。在《关于人口增长的思考》(1751) 一文中，他根据早婚现象预言美国人口每隔二十五年就会翻一番。这种人口快速增长的必然性强化了他的扩张主义观点，使他认为大量的富裕的美国人向西开拓是势所必然。

富兰克林的美国观并未能完全取代马瑟以及早期清教徒的美国观。在后期的新英格兰作家诸如蒂莫西·德怀特的作品里，仍然可以看到马瑟等人的美国观。这种美国观的确一直存在着。尽管人们从未停止推崇“美国梦”的理想，然而在具有不同观点的美国人的心中却存在着两种不同的美国梦。例如，在梭罗的《沃尔登》(1854) 中的“贝克农场”一章中，与富兰克林的思想截然相反的见解出现了：在这里一个爱尔兰移民的富兰克林式的美国梦（工人能够在餐桌上摆上牛排并送他的孩子上大学）遭到贬斥，按照梭罗的观点，美国应该是人的精神的自我实现的地方。本世纪六十年代建筑工人与嬉皮士们在华尔街上发生的冲突实际上也是上述两种观点冲突的再现。因此，从 112 早期清教徒和马瑟到美国革命时那一代人和富兰克林这一段时期，不仅是一个十分复杂的过渡时期，一个从清教的虔诚、理想主义和地方主义朝着美国启蒙时期更为世俗化、更具实用主义与世界主义性质的价值观转化的时期，而且它也标志着两种将会长期存在，而且常常互相较量的美国观的确立。

肯尼思·西尔弗曼 撰文　　袁德成 译

乔纳森·爱德华兹、查尔斯·昌西和大觉醒

从早期清教开始崭露头角到美国革命意识形态斗争的开端这一段时期，涌现了113 一大批“宗教”作家，他们的作品丰富了美国文学，但他们之中能进入美国文学经典作家之列的，仅乔纳森·爱德华兹一人而已。乔纳森·爱德华兹的主要批评家和对手是查尔斯·昌西。最近出版了一部精装的昌西的传记，但昌西的著作却很少再版，而且从未以全文形式出版过。在返回主教团供职之前，塞缪尔·约翰逊曾在耶鲁大学担任爱德华兹的导师。约翰逊也曾担任哥伦比亚大学（当时叫“国王学院”）的第一任校长。也许是为了表示对他的纪念，哥伦比亚大学在五十年前还出版了他的著作的四卷集，约翰逊也从此被认为是美国的“第一个哲学家”。

与此同时，爱德华兹则成了众多的传记和论文的研究对象。耶鲁大学出版社已决定在不久的将来出版一部爱德华兹的（已出版或未曾出版的）著作全集。爱德华兹的某些作品（例如他那非常具有代表性的布道文《听凭愤怒的上帝处置的罪人》[1741]）几乎无例外地被选入所有关于这段时期的美国文学的作品选集中。爱德华兹被公认为是美国历史上最富于才智的作家之一，而且还被一些人认为是散文大师。然而，我们114 可以提出这样一个问题：假如不是由于爱德华兹亲身参与、分析评论并深切关注美国历史上最引人瞩目的这段时期中的种种重要问题和事件的话，他是否还有可能会成为他同时代人中的佼佼者呢？他的创作力是否还会如此旺盛呢？这段时期在美国历史上称为“大觉醒”时期。

从1739年到1742年这段时期，整个美洲殖民地都经历了一场宗教信仰的复兴，就其规模和激烈程度而论，这次宗教复兴超过历史上的任何一次。在当时，人们称它为“伟大而普遍的觉醒”；而两个多世纪以来，人们都认为“大觉醒”是美国宗教史上一个非常特殊的时期。在那十年间，小规模的宗教复兴运动一直没有间断过，直到十八世纪六十年代，当“大觉醒”已在弗吉尼亚展开时，情况也是如此；甚至到了1763年，那些“大觉醒”时期巨人（例如塞缪尔·布尔，爱德华兹曾宣讲过他的圣职授任布道

文）的追随者们依然在长岛沉浸于复兴宗教的狂热之中。因此，我们可以说，除了美国革命那一段时期外（如果这段时期确属例外的话），直至十八世纪末，美国一直都在不断地经历着宗教复兴，其间包括新英格兰教会的“第二次大觉醒”和阿勒格尼山以西地区的大规模皈依宗教的野营集会活动。

不过，一直到第二次世界大战后，“大觉醒”才逐渐被人们认为是为美国思想史、社会史和政治史上的一道重要“分水岭”。在《乔纳森·爱德华兹》(1949)一书中，佩里·密勒认为，这次复兴（或者说按照爱德华兹理解的这次复兴）标志着美国从过去“跃入现代”。早在1937年出版的《上帝在美国的王国》中，H·理查德·尼布尔就为下述理论奠定了基础："大觉醒”及其在人们心中激起的对至福一千年的期望，是在美国革命之前、之中甚至之后的美国国民的自我意识的源头。随着这个理论的进一步发展，一个新的问题提出来了："大觉醒”是否代表着新事物，或者说，它对美国文化有没有独特的贡献？它是否只是一系列宗教复兴的延续？这场宗教复兴已在各个不信奉正统国教的宗教组织中进行了半个多世纪之久，新英格兰的狂热的“罗吉派”就是其中之一。

认为在“大觉醒”所激发的想象与美国革命的现实之间存在着某种关系，这一论点已经受到挑战甚至遭到抨击；而那种认为在十八世纪及以后出现的福音派新教会的信仰复兴倾向，是对V. L. 帕林顿倡导的唯理主义的反拨的观点，也受到了诸多诘难。甚至在那些一致认为“大觉醒”使殖民地的宗教倾向发生了某种程度改变的人们之中也存在着分歧。“大觉醒”所留下的遗产到底是随着日益增长的反教权主义而产生的新个人主义，还是随着牧师地位的恢复而使他们对社区承担了新的义务？美国是否确实已经“跃入现代”，并把清教的半经院哲学永远抛在后面？或者这只是一个已经过时的宗教文化的垂死挣扎，或者说，只是美国历史朝着杰斐逊启蒙时期迈进的途中的一个插曲？

115

上述论争肯定还会继续下去，不过，有一点是毫无疑义的：大觉醒标志着美国文学发展史中的一个非常特殊的时期。在这段时期之前，作家们愈来愈趋向于模仿约瑟夫·艾迪生的散文风格，而牧师们则尽力模仿大主教蒂洛森的恬淡沉稳的风格。这种情况突然遭到一个“刚从英国来的牧师”的挑战。这位牧师名叫乔治·怀特菲尔德，是个“杰出的巡迴传教士。”他的传教活动始自佐治亚和南卡罗来纳，然后通过宾夕法尼亚北上直达新英格兰。他在人群中传播新的福音，其奇特的传教方式使美洲殖民地的居民为之耳目一新。不管他在什么地方传教，有关当局都感到震怒，这倒不是由于他散布“大主教蒂洛森对基督教的理解还不如穆罕默德”之类的思想，而是由于他布道时那“崇高的奔放不羁”的风格（此处引用哈佛大学毕业生乔赛亚·史密斯的评语，他赞扬怀特菲尔德在查尔斯顿布道取得辉煌成果的文章曾在北方各地多次重印）。按照史密斯的说法，怀特菲尔德的“奔放的风格”有如天使般的纯洁并使人得到安慰，它能使“天堂里的大炮”一齐开火，使得千千万万从前对教会和牧师的教诲无动于衷的人们茅塞顿开，受到极大的吸引和感化。

在怀特菲尔德来美国之前，十八世纪的美国文学愈来愈重视文字的作用。史书、传记、历书以及杂志等似乎行将取代布道文而成为美国人的“文学主食”。很多人都投身于杂志出版业，如本杰明·富兰克林在费城（他的兄弟早些时候在波士顿），马瑟·拜尔斯在波士顿（时间不长），威廉·利文斯顿1752年在纽约（此时人们认为“大觉醒”时期已经结束）等。在这些杂志上发表的艾迪生式的随笔、蒲伯式的诗歌和政治论文，不久就以小册子形式出版。一位利文斯顿的批评者抱怨道：“出版界在大众中起的作用有如教士们在昔日罗马天主教时期所起的作用一样。”这话听起来使人觉得布道好像是很久以前的往事。

116 这种趋势实际上至少在怀特菲尔德抵美前五年就已经开始出现了。在1734年，爱德华兹发表了《只有信仰才能证明是否合理》，他认为此文导致了1735年发生的“河谷”宗教复兴；西奥多勒斯·弗里林海森和吉尔伯特·坦南特这两位牧师都把那些有罪而且不愿改过自新的人们排除在圣餐之外，并为这种作法提出了相应的理由。其实，这一作法实际上是新泽西和宾夕法尼亚两地的荷兰改革派和长老会所进行的宗教改革的体现，这个改革导致了十八世纪三十年代中期的规模不大的“宗教复兴”。十八世纪四十年代是美国文学史上令人瞩目的十年，因为在这十年的文学实践中，布道文（语言）起着决定性的作用，另一个起决定作用的因素是牧师们对布道的理论与实践所持的不同观点。

在“大觉醒”期间，必然会发生若干关于宗教教义的争论，尤其是关于爱德华兹在1735年回顾这一段时期时所说的“新教的关键教义”的争论。这条教义后来发展成为新加尔文教的基本教义，其中心思想正如怀特菲尔德的一篇有名的布道文的标题所示——“我们获得新生的实质及其必要性”（1737）。爱德华兹在十八世纪三十年代中期为“福音派的教义”辩护，认为它能使很多人获得宗教经验。与此相仿，无条件的（和突如其来的）悔悟成为怀特菲尔德和其他“大觉醒”时代的牧师在布道时所强调的经验教义的重点。按照一位怀特菲尔德的批评者的说法就是：“在某一充满信任和期待的幸福时刻，由于圣灵的特殊关照，你将突然发生变化（好像通过魔法的作用一般）。”在宗教复兴者的眼中，宗教经验就是一切：“不仅要从教义的理论上去理解《圣经》，而且要通过实践经验和亲身体会去理解它。”这并不是什么新鲜的理论，只不过表达方式显得很新颖而已，而且这种理论能够成立的主要理由在于它能带来“新生”，亦即“大觉醒”的新趋势。

在宗教复兴的狂热时期，无论是在宗教复兴者的布道文中，还是在他们的论敌的反唇相讥的文章中，形式都比内容更为重要。在1740年，不久就成为“大觉醒”的批判者的查尔斯·昌西发表了观点类似怀特菲尔德的布道文，并在文中强调“新生”的必要性。可是他对怀特菲尔德布道的方式却持有异议，认为怀氏的“雄辩”的才能与他的其他才能相比是不足称道的。昌西推崇的是以“理性”的方式来布道。可是怀氏的拥戴者们（他们支持的是“大觉醒”时期更富于激情的宗教）却认为，怀氏的主要功绩不在于他捍卫了已被人们接受了的教义，而是在于他以非凡的才能去“激发教民

们的情感”。尽管人们已经感到旧神学使美国人产生了一种精神上的空虚感，然而只是随着“大觉醒”的到来人们才清楚认识到，过去的布道方式“既陈腐而且不适合美国人的口味。” 117

怀特菲尔德讲道的魅力不同凡响，但是由于他无视教区的界限，这魅力也就大打折扣。他“巡回讲道”，有时甚至未受邀请就径直到一些教堂去布道。这种作法不久就被其他牧师效仿，尤其是新泽西和宾夕法尼亚的那些长老会牧师们更是如此。最初他们只去那些“没有人布道”的教区，后来只要觉得自己受到神的召唤，就不再选择地方。吉尔伯特·坦南特和塞缪尔·芬利都曾在新英格兰巡回布道，后者曾在康涅狄格因煽动闹事而被驱逐出境。巡回传教士中最有名的人物无疑是詹姆斯·达文波特，他是纽黑文殖民地创建者的孙子，由于行为古怪曾被马萨诸塞当局宣布为疯人。他的《忏悔与自省》（1744）是宗教复兴时期最感人的自叙录之一，在此书中他为自己过去的种种极端行为深感后悔，但其中并不包括巡回布道。事实上，有好几十名牧师都是通过并不十分戏剧性的方式应邀占据了他人的讲道坛的。许多人也的确在听到了新的声音后才从他们的“志得意满的状态”（爱德华兹语）中清醒过来。爱德华兹把这些人比喻为“久经沙场的士兵”，他们对“天堂大炮的吼声充耳不闻，”如是者日复一日，习以为常。爱德华兹首次在北安普敦宣讲的题名为“罪人”的著名布道文在公理会教徒中并未引起特别的反响。只是当他在恩菲尔德宣讲此文时，才产生了极为深远的影响。

巡回传教士以及其他“大觉醒”时期的牧师们竭力阐释的中心教义是：人可以通过自己的努力获得拯救，这是与加尔文教相悖的理论，最初提出这个理论的目的是为了对抗势力日渐强大的英国国教。但是在十八世纪三十年代中期，有人怀疑这个理论腐蚀了“不信奉国教”派的和牧师和教民。从这个角度来看，可以把“大觉醒”的开端定在1722年，在这一年，耶鲁大学校长连同一些该校的导师和毕业生返回主教团供职，这事件引起了一场风波。具有反讽意义的是，美国国教的辨护士们不但没有加入“大觉醒”时期的论战，而且还成了它的受益者。在“不信奉国教者”之间发生了内讧，这使他们中好几十个人为了“安全”的原因逃到英国国教那一边去了，或者如塞缪尔·约翰逊所说，为了逃离当时的“狂热”，他们寻求“避难所”去了。在“大觉醒”期间，英国圣公会牧师悄悄将他们与不信奉国教者在布道方式上的差别用文字记载下来，正如他们过去将他们对其他殖民地教会的混乱和不合法的批评用文字记载下来一样。例如，塞缪尔·约翰逊就以屈尊的态度写下了《致不信奉国教者的三封信》（1733，1734，1737）。与比他们早许多年的理查德·胡克一样，卡罗来纳和新英格兰的圣公会的牧师们（直到塞缪尔·戴维斯从宾夕法尼亚把宗教复兴推进到那里时，弗吉尼亚教会依然原封不动）对圣餐、圣礼和圣坛更感兴趣，而对讲道台却不那么感兴趣，他们更喜欢的是祈祷书，而不是布道文。按照约翰逊的解释，这是由于它们能给不擅长布道的牧师们带来传统所能提供的安慰。除了弗吉尼亚的代理主教布莱尔之外，殖民地的其他英国圣公会牧师都没有把怀特菲尔德视为他们之中的一员，而是把他看作是一名美以美会教徒。然而怀氏绝非美以美会教徒，因为他曾与韦斯利等决裂，其原因在于这些 118

人采纳了怀氏认为属于"自由意志"的观念。怀氏曾强调说道："我在美国布道的主调是加尔文主义。"英国圣公会的牧师们奚落怀氏的布道及其效果。查尔斯顿的代理主教带头攻击怀特菲尔德，他讥讽地说："不管他是在讲道坛上还是在舞台上扮演他的角色，其效果都会完全一样。"英国圣公会在大觉醒时期对文学的主要贡献，在于那些教士们精心论证的小册子，和他们写给伦敦大主教的那些充满数据和自我褒奖的辞藻的信件。

尽管牧师们的布道文在大觉醒时期占有极其重要的地位，然而那些篇幅较长、更具哲学性、而且直接是为出版而写的著作的重要性也不容忽视。爱德华兹的《关于目前在新英格兰进行的宗教复兴的一些想法》(1742) 以及昌西的《新英格兰当前宗教状况断想》(1743)，不仅是在大觉醒时期演出的一场极其精彩的对台戏（前者是为大觉醒辩护的一篇雄文，而后者则是众所瞩目的讨伐大觉醒的檄文），而且已成为美国思想史上的经典著作。佩里·米勒正确地指出，在由爱德华兹和昌西分别指挥的"两支大军"进行的论战中，争论的焦点从上帝的本质转向人的本质。值得注意的是，在许多方面（尤其对于爱德华兹说来），这场争论标志着大觉醒时期"讲道阶段"的高潮已经结束。正因为如此，爱德华兹逐渐把精力转向论著的写作（当然这些著作在某些方面都与大觉醒有关），而他的不朽名声也主要是建立在这些论著之上，它们包括：《论宗教情感》(1746)；《大卫·布雷纳德的日记及生平》(1749)，这是一部虚构的作品，其目的在于宣扬"宗教情感"这一教义，而在爱德华兹的著作中它也一直是受到教民们的欢迎的作品；《自由意志》(1754)；《为伟大的基督教原罪说一辩》(1758)；以及在他死后出版的两篇论文《真善的本质》和《关于上帝所创造的世界的末日》(1765)。在爱德华兹后期宣讲的布道文中，只有一篇使他卓著的名声更为光辉灿烂，这篇布道文即在1750年演讲的著名的《告别讲道坛》。在同一年，他还为约瑟夫·贝拉米的《真正的宗教概述》一书撰写了一篇序言。他写作这篇序言的目的是为了在长达十年的论战之后，澄清和矫正对大觉醒的某些错误认识。

119

昌西则继续不断地宣讲布道文和发表演讲。值得注意的是，他从不屑于（或不敢）回应爱德华兹后期论著中的挑战。他的确曾经反对在殖民地委任英国公理会主教（在美国革命前二十年，这是那些深感受到威胁的"唯理派"牧师们的热门话题），然而只是在大觉醒过去三十年之后，他才发表一篇抨击主教制度的长篇文章。在他去世之前（他殁于1787年）不久，昌西发表了三篇长篇论文，它们是他的宗教思想的结晶，体现了他一直暗中倾心的普济主义："……一切聪明和具有道德心的人们……在不断前进，永无止境，他们运用并改善自己的智能，取得一个又一个的成就；并因此获得一种又一种的幸福。"塞缪尔·约翰逊的《哲学精义》(1752) 着重强调的也是增进人类的幸福，而不是上帝的光荣（但后来约翰逊与那位与他同名同姓的英国人一样，开始倾向于赞同人类的原罪感）。尽管约翰逊的思想在很大程度上来源于贝克莱的唯心主义哲学，正如人们所认为的那样，他的著作可能仍然是美国第一部"具有独创性"的哲学论著，而且肯定是第一部系统性的论著。

不论我们怎样看待这些后期的纪念碑式的宗教论著，我们不得不承认，促成美国

思想生活中这些最剧烈的变化的正是大觉醒时期的牧师们的布道，以及由此而形成的关于牧师的作用的种种看法：使布道者与听众之间的关系趋于融洽和民主化，以及激起人们对理性的狂热兴趣（对基督徒而言是对“实验宗教”的狂热），而这种狂热直至南北战争都一直是美国的本质的一个组成部分。就此而论，十八世纪美国最有影响的布道文，当推长老会“新派”的代言人吉尔伯特·坦南特在1740年3月8日宣讲的布道文，该文题名为“一个未改变信仰的牧师所面临的危险”。坦南特的这篇“诺丁汉布道文”被认为是布道文史上最有名的檄文之一，它猛烈地抨击了在苏格兰受训的“旧派”长老会牧师们的种种劣迹，如他们对财物的贪婪（“他们的眼睛与犹大的眼睛一样，紧紧地盯住钱袋”）和“伦理道德上的形式主义”。这篇布道文也可以说是大觉醒时期的一篇文学宣言。坦南特的语言风格与新英格兰浸礼会的领袖艾萨克·巴库斯的语言风格相近，以“简洁和一针见血著称，颇似路德的风格”。对于宗教复兴时期的人 120 们来说，宗教教义和救赎是不可分割的两部分，正如那些批评坦南特的牧师们所承认的那样，他们之所以批评坦南特及其同伙，是因为这些人不断地抨击“这一代人枯燥的形式主义”。

在流传至今的长老会宗教复兴时期的代言人的布道文中，就其语言的雄辩而言，坦南特的这篇诺丁汉布道文是无与伦比的。长老会宗教复兴时期的其他有名的布道文还包括：塞缪尔·芬利的《基督的胜利与撒旦的溃败》(1741)，在这篇布道文中芬利预言，一旦宗教信仰复兴的敌人被击败，上帝的王国就会建成；乔纳森·狄金森的《上帝的特别恩惠的表现》(1742)，此文是以对话体的形式写成，与爱德华兹于同年写的文章一样，它既论述了在觉醒了的人们之中出现的唯信仰论思潮，又论述了这种理论的种种形式主义倾向。也许除了爱德华兹外，大觉醒派牧师中学问最渊博的当数塞缪尔·戴维斯，尽管他是在坦南特为美国长老会教徒创办的“罗格学院”中接受教育的。戴维斯的布道文的风格与他的前辈相比要更为华丽一些，而且这种风格还体现在他的《主要与宗教题材有关的杂诗集》(1752)中。在这本诗集中，我们可以听到艾萨克·瓦茨和菲利浦·多德里奇的圣诗的铿锵的音韵，看到戴维斯的深厚的古典文学修养，辨认出前浪漫主义诗歌（如爱德华·扬格的《夜思》）以及戴维斯所欣赏的“崇高”观念对他本人的影响。

尽管宗教复兴运动者常常乞灵于基督教改革的领袖或他们的清教前辈，他们还是为美国文学的理论和实践带来了某些新东西。有人认为，他们的主要贡献是在美国开了持续两个世纪之久的“反唯理智论”的先河。他们反对的不是“知识”本身（在大觉醒时期，至少新办了三所大学），而是“对上帝不虔敬的知识”。乔纳森·爱德华兹一般不被人视为“反唯理智论者”，然而他也极其清楚地表达了他对那些“理性”的牧师们所强调的“知识”的反对态度：

> 倘若一位牧师身上仅仅闪烁着学问之光，也即是说闪烁着丰富的理论知识和人间智慧之光，而在他的内心中却毫无宗教热忱，在举行宗教仪式时他

也缺乏神圣的激情，那么，这种光只是虚假之光，犹如在黑暗中腐烂发臭的尸体身上发出的光一样。

在这里，爱德华兹不仅与后来的约翰·伦道夫所撰写的讨伐亨利·克莱的有名的论文遥相呼应，而且他实际上与其他大觉醒时期的牧师一道恢复了"雄辩"的文体。F. O. 马西森认为这种文体对美国文艺复兴时期的作家（如爱默生、麦尔维尔和惠特曼等）都具有重要影响。

对大觉醒持批评态度的人们却并没有给美国文学带来类似上面所说的那些新东西。他们只是满足于指责大觉醒以及这个运动的参与者，把他们说成是疯人和闹事者，并极尽谩骂之能事。在长老会牧师中，最引人瞩目的是约翰·汤姆逊，他在《基督教教会的政体》（1741）一文中对大觉醒进行了系统而苛严的批评，尤其严历地批评了大觉醒运动参与者的"挑剔的态度"，他们的"巡回讲道"以及硬闯进其他教区的做法等方面。不过，宗教复兴运动的批评者们也逐渐地为我们阐明了宗教的理性意义，而这在大觉醒的初期，却被一些人视为"形式主义"而遭到攻击。在1742年，康涅狄格的威廉·哈特在其题名为"新生的本质"的布道文中说："通过开启人们的悟性并引导他们认识《圣经》中所包含的伟大的真理（即那些合乎于理性的观念和信仰），圣灵使人们皈依基督教，使他们变得纯洁和神圣。"

把宗教经验视为是逐渐积累起来的而不是突然获得的，它来自人的知识，而不是来源于圣灵的直接作用——如此理性的观点必然会导致要求牧师们用"更具有指导性"的方式讲道。尽管主张理性的人们承认"激情"在某些时候也是有用的，但他们认为，布道文不宜使听众的情绪"激动到如此程度"，以致于"不能运用他们的理智"。崇尚理性的年青一代牧师们开始沉溺于华丽的词藻之中，他们的作法表明，他们与英国圣公会的牧师们是不相上下的，而在这个时候，宗教信仰复兴的热潮已逐渐低落。在教义、辩论方式以及文体风格等方面可视为反宗教复兴的布道文的原型的，是查尔斯·昌西在1742年哈佛大学毕业典礼后不久发表的那篇布道文。这篇题名为"狂热情绪的表现及其防范"的布道文表明他是反宗教复兴运动势力的领袖。由于他在文中使用了洛克在《人类悟性论》中使用的"狂热"一词，因此，他不仅仅是从基督教和政治的角度，而且是从唯理智论的立场反对宗教复兴运动的。"紧紧依靠《圣经》，并运用理智和悟性"，昌西这样告诫道。昌西的这篇字斟句酌的文章与其说是一篇布道文，不如说是一篇演讲，它为昌西的同时代的牧师们定下了调子，而且更重要的是，成为后继者效法的榜样。例如，莱缪尔·布莱恩特在《贬低道德美德的荒诞性》（1749）一文中就更加深刻地捍卫了"理性"和道德，这趋势在威廉·埃勒里·钱宁的《从道德的角度论加尔文主义的弊端》（1820）中达到顶峰。

在十八世纪四十年代末期，爱德华兹和其他人的注意力已从捍卫大觉醒转向指责这个运动因过头而产生的流弊。在过去，"唯信仰主义"曾被用作讨伐宗教复兴运动的罪名（在新英格兰，这种情况尤其突出，因为一个世纪的时光并未使人们淡忘那位惹

了不少麻烦的安妮·哈钦森)，而现在这个运动的捍卫者却又把它拾起来作为他们的武器。尽管爱德华兹在耶鲁大学宣讲的布道文《圣灵工作的明显标记》(1741) 是一篇坚决捍卫宗教信仰复兴运动的文章（也许正是它使得当时还是大学生的大卫·布雷纳德轻举妄动，导致被驱逐出校），他在一年之后发表的《关于目前在新英格兰进行的宗教复兴的一些想法》中却已开始对“虚假的感情”提出质疑，这些思想在那个时期他宣讲的布道文中得到充分的表达，后来他还把它们写入《论宗教情感》之中。虽然爱德华兹悲观地认为，除非“新一代人登上历史舞台”，要想再有一场大觉醒运动已是不可能的事了。他仍然希望，通过改进教义、心理学和历史观，某些大觉醒的“错误”在将来是不会再犯的。

不过，甚至当爱德华兹近乎孤独地埋头撰写他的论文时，早年他在布道中倡导的理想仍然存在于其他人千百次的演讲之中，而这些演讲只是以手稿的形式存留至今。爱德华兹的众多的学生之一乔纳森·帕森斯就以同样的方式宣讲过题材类似的布道文，他一直到美国革命时期仍然坚持不变。他可说是除了爱德华兹之外将自己的布道文结集出版的少数几个新英格兰人之一。在爱德华兹去世之后，他的另一个门徒约瑟夫·贝拉米被公认为是“全美国最雄辩的人”，据说他能随心所欲地“支配听众”（这使他本人感到不安)。在爱德华兹去世那一年（1758年)，他发表了布道文《至福一千年》，该文重新恢复并公开宣扬了爱德华兹的历史观：即主张通过教会改革而不是通过说教来推进上帝王国的建立的观点，这个观点是爱德华兹在他当时尚未出版问世的一篇布道文《赎罪行为的历史》(1774) 以及他最后的心血之作《敦促上帝的子民们加强彼此间坦诚有效的团结协作的一点微薄的努力》(1747) 中最先提出的。贝拉米的这篇布道文也重新恢复了力求在人间建造上帝王国的教会斗士的形象；而这类形象当时已被弄得面目全非，大都蜕变成了所谓“爱国”布道文里的法国印第安战争时期的老战士形象。

在另外一方，下一代人中引人瞩目的人士之一是乔纳森·梅休，他是较年青的一代人中对大觉醒持批评态度的人（他曾经因为这个运动而吃过苦头，那时候他还是一名哈佛大学的学生)。在1748年，他公开宣称他的讲道是“演讲”，他还充当波士顿年青人的“导师”，鼓励他们“成为真理的诚挚的追求者”，并倾听那些“优秀人士”的声音（“一些人比其他人更优秀”)，因为“如果没有这些人的帮助，其他人就不可能认识真理”。他的布道文在许多地方并不见得比昌西更“雄辩有力”：“我们不应该喜欢理性的宗教，因为它是由冷冰冰的和枯燥无味的思辩组成的，而且对感情漠不关心”。然而与昌西比较起来，梅休更清楚地阐释了文化精英统治论，该理论从一开始就成为抨击宗教狂热和宣扬群氓危险论的一种潜在因素。 123

关于大觉醒时期及其种种重大课题的记忆仍然长久地留在美国革命前人们的心中。为了反驳昌西对宗教狂热和巡回布道的批评，艾萨克·巴库斯捍卫并效法怀特菲尔德的布道方式。然而对于巴库斯以及其他的福音派新教会的牧师们来说，怀特菲尔德并不是特别值得效法的榜样。怀特菲尔德的布道文在今天看来显得“既陈腐又毫无

生气”，这也是大觉醒时期的文献的一个与众不同的方面。当我们阅读他写的这些布道文时，我们不时可以感受到他那打动人心的演说才能，特别是当他以戏剧性的方式处理天堂与人间之间的对话时尤其如此。当我们大声朗读这些布道文时，我们就会进一步领略到他言辞中的铿锵音韵和半谐音的妙处（著名演员大卫·加里克简直对怀特菲尔德说“Mesopotamia”这个字时的音调入了迷），同时，不得不承认和钦佩他在美洲殖民地奋发工作三十年后所获得的崇高声誉。（在他去世那一年——1770 年，在非洲出生的波士顿诗人菲利斯·惠特利以及菲利普·弗瑞诺和休·亨利·布雷肯里奇等三人在他们的《美洲光辉的升起》中把怀特菲尔德称为新美国的象征和工程师）。怀特菲尔德没有承袭清教的文学传统。当时的古典清教布道文遵从威廉·帕金斯为布道文定下的规范，即布道文应分为四个恰当的部分，怀特菲尔德为加速脱离这个传统做出了努力，因此，他为美洲殖民地的布道文体的形成做出了贡献。

爱德华兹本人的思想也发生了变化。他接受了洛克的思想，并逐渐扬弃了所谓“官能心理学”，在此之前，理性、教义及其运用等是根据这个理论来区分的。爱德华兹把人格视为一个有机的整体，因此他认为逐个讨论那些“官能”已成为不可能。爱德华兹还认为，除非知性有所领悟，意志是不可能被打动的。因此，在《论宗教情感》一文中他指出，宗教知识与纯理论的思辩有所不同，前者以“心的感受”为主，而且这种感受只能通过宗教活动来表达：“心中的虔敬与宗教活动有着直接的联系，其关系有如喷泉与暗流、太阳的光辉与阳光以及生命与呼吸。”《论宗教情感》是由一系列布道文或由布道文扩展而成的较长的论文组成的，从它们身上可以看到爱德华兹布道文风格的演变过程，正如我们在检阅他的全集时可以看到的那样。他极力主张纯洁隐喻性语言，并认为这种语言的使用将导致一些人产生“虚幻的想象”，以致于认为自己已被真正的感情所征服。他还矫正了《圣经》与理性之间的关系，把自己的理论建立在理性的基础上，同时又通过《圣经》的语言使自己的理论更具有说服力：

> 我大量提及《圣经》中的事情和地名，以免读者认为我所谈论的只是些肤浅的事情……我特地用这种方式来阐述我的观点，以便使理性的力量自然地而且不可避免地达到读者的心灵。

爱德华兹在布道文和其他种类的文章中使用了半谐音、头韵、重复、以及具有韵律的从句和渐进扩展等手法，这表明他与他的清教前辈一样，既重视文章的视觉效果，又重视其听觉效果。就“明喻”这种修辞技巧的使用而言，他堪称清教作家中最具清教色彩的一位，换言之，他是一位把“简洁风格”贯彻到底的作家。

在他的早期布道文中，我们可以看到很多爱德华兹所喜欢使用的修辞技巧。例如，在《只有信仰才能证明是否合理》一文中，他没有使用《圣经》中那种较为“晦涩”的隐喻性语言，而是使用牛顿式的明喻，用万有引力而不是用契约来比喻上帝与人的“圣约”。这些技巧的使用在爱德华兹的最后两篇论文中达到登峰造极的地步。例如，在

《关于上帝所创造的世界的末日》一文的临近结尾处，他描述他看到原子如何按照万有引力规律重返上帝，并把这说成是基督教的胜利；又如他在圣诗中赞美光（这使人联想到弥尔顿，他与洛克和牛顿一样，对爱德华兹有着深刻的影响），也只是在结尾时才几乎是敷衍地引用了一下《圣经》。（在《关于上帝所创造的世界的末日》中，爱德华兹艺术化地描述了上帝如何感化万物，此文应与最近出版的《论上帝的恩典》并读，在后面一篇文章中，爱德华兹以感人的笔调，描写了上帝的圣光是如何照进人们心中 125 的）。

爱德华兹还从牛顿那里借来了他经常使用的一个词——"Consent"（和谐、一致）。他的《神圣事物的形象或影子》（出版于 1948）是一本笔记摘录，他生前从未打算将其付梓。从这些笔记中，我们可以看出爱德华兹力图把"自然"理解为上帝所使用的暗喻，其中心意象是：

> 79. 整个物质世界是靠引力（或者说是物体之间相互吸引的趋势）维系着的……它在精神世界中象征着爱或慈善。

在这里爱德华兹并没有随意地使用"象征"这个词，或者仅仅取其"意象"和"表征"这两个含义。就像在《圣经》中常常使用的那样，这个词还含有"预示未来"的意思。具体说来，在这里它代表着他在《敦促上帝的子民们加强彼此间坦诚有效的团结协作的一点微薄的努力》一文中所描写的那种社会里的"友好团结"，并预示着上帝在人间的王国的建立。在《真善的本质》中，爱德华兹进一步阐述了上述思想，并用"总的和谐"这个说法来表达它：

> 是上帝造就了这种事物之间的和谐一致，并使那些聪明的人们感受到它的美。上帝这样做的原因是因为它代表着一种上面曾论及的真实的、本原的美；它存在于人与人之间的一致之中，或者换言之，那些有着精神生活和富于爱心的人们的心灵的和谐之中……因此，它是社会不同阶层的人的心灵一致的象征。

对大觉醒持批评态度的"唯理主义者"们很少谈及美的问题，因此当然他们也就不谈什么"美妙的相互和谐一致"了。昌西曾经说过，他认为《失乐园》应该译成散文。他的社会政治思想在本质上是洛克那一套理论的翻版。在曾经当过爱德华兹的导师塞缪尔·约翰逊那里，我们可以看到与上述理论差别甚大的另一种美学思想。约翰逊对"新哲学"持怀疑态度，认为它是对宗教信仰的威胁。自 1730 年起他就一直与乔治·贝克莱主教通信，不久以后便成为贝克莱的狂热的信徒。（尽管爱德华兹的"唯心主义"与贝克莱的思想有相似之处，但他是否曾经阅读过贝克莱的著作仍然是一个问题）。在宣讲布道文时，约翰逊抑制住自己，对洛克的关于"第一性"和"第二性"的

区分的理论不予置评，但他把上帝创造的世界视为一个整体，而不是把它看作是感觉的总和。在他那未曾发表的对话体诗篇《拉斐尔，或英属美洲的守护神：一篇狂诗》（此文的写作时间应不早于1763年）中，他从对自然的观察转向对未来的预言——“上天分派给我的任务是充当新英格兰的守护神”，他还认为，这个殖民地的社会结构将与大不列颠的社会政体一模一样。约翰逊认为上帝创造的世界（即自然界）可以同人类社会和精神世界进行类比，甚至可以说前者是后者的象征，他还用极其生动形象的语言向教民宣传这一思想：

126

> 正如自然界中的事物的美和功用取决于给予与取得，精神世界中的和谐与幸福也同样有赖于此；一切都取决于互相关心和照料，以及这种关心照料的交换。父母应该供养并教育他们的子女，子女则应对其父母报以顺从和孝心。地方行政官应保护并领导其臣民，而臣民则应尊敬并服从地方行政官。牧师应引导他的教民，而教民则应尊重并服从牧师。主人应善待仆人，而仆人则应忠于主人。智慧者应指导蒙昧者，而蒙昧者应对智慧者顶礼膜拜。

爱德华兹对未来的设想体现在他的《一点微薄的努力》中，即认为将会出现一个充满希望的新的社会群体，约翰逊的《拉斐尔》则对一个半封建社会大唱赞歌；昌西却介于这两者之间。他认为社会等级与上述两者都没有多大关系。尽管他们的后代中有一些人自以为是地从这三个人中挑选出爱德华兹，并认为是他创造了那个时代，我们大可不必在他们之间评论高低。我们应当承认，是这三个智者（他们身边簇拥着无数的支持者）共同书写了从大觉醒到美国革命这一段时期的历史，并带来了关于美国社会本质和美国特性的永无休止的争论。

艾伦·海默尔特 撰文　　袁德成 译

托玛斯·杰斐逊和南方文学

托玛斯·杰斐逊关于幼年时代的最初记忆是他躺在丝质枕头上，一个黑奴正把 127 他抱走。他那名叫蒙蒂塞洛的种植园大厦耸立在弗吉尼亚的夏洛茨维附近的"小山"上，这座大厦是由他亲自设计并由黑奴们建造起来的。在他去世后，他被安葬在位于蒙蒂塞洛下面的斜坡上，他的棺材也是奴隶们做的。杰斐逊是地道的种植园的贵族，他从未考虑过改变他的奴隶主身份的可能性．尽管如此，他却一贯公开表示反对奴隶制。

在他那漫长的一生中，杰斐逊始终在追求一个伟大的目标：心灵的自由。按照他的指示，后人在他的墓碑上刻下了记叙他一生三大成就的铭文，杰斐逊认为它们最能说明他一生奋斗的目标：起草《独立宣言》（1776），起草《佛吉尼亚宗教自由法》（于1786年正式颁布执行），以及创办弗吉尼亚大学（州议会于1819年颁发执照）。杰斐逊的这些成就也是给这个新的共和政体留下的遗产，它们昭示了这样一个思想：个人的心灵高于国家和教会，它只忠于学问和思想，即他所说的"遍布全球的伟大情谊"（见他在1809年写给约翰·霍林斯的信）。这种学问和思想的全球一体化的状况是中世纪以后大学走向世俗化的结果。它导致了对自然与上帝、人与社会之间关系的伟大批判，并标志着现代的开始。在某种意义上讲，在夏洛茨维尔创办的弗吉尼亚大学代表着"学问和思想"的疆域的扩大，正如五十年来蒙蒂塞洛作为缩影，代表着普天下的学问和思想一样，然而它同时又是拥有土地和奴隶的一种标志。杰斐逊为自己拟定的墓志 128 铭现在读起来颇有反讽的意味，这倒不是由于他本人意识到自己那颇具反讽意味的身份：他既是奴隶主，又是文人和思想家。杰斐逊只不过遵循了当地的文化习俗，即把思想和学问与种植园主的形象联系在一起。他使蒙蒂塞洛成为当时美国社会生活的重要象征，即是说种植园也属于文学和思想的领域，换言之，在美国南方（特别是在弗吉尼亚），土地，奴隶和思想这三者具有同等重要的意义。

上述情况可以以威廉·菲茨休、罗伯特·卡特和罗伯特·贝弗利这三个人物的生活和事业为例来加以说明。威廉·菲茨休是州议员和律师，同时又是烟草种植园主。他在斯坦福县购置了大量地产，并引进了大批奴隶，他这种做法预示了南方未来的发展方向。菲茨休是著名的法学权威，他写下了大量的书信，由于这些书信详细地描述了

他的生活情况，因此它们与威廉·伯德的书信一样，在殖民时期的美国文学中占有显著的位置。由于罗伯特·卡特拥有大量财富并在弗吉尼亚地区享有无与伦比的威望，他被人们称为"卡特国王"。他拥有一个规模不小的图书馆，内藏法学、宗教和历史学等各方面的著作，这使他在科托曼的宅第增添了文化的气氛。文化与种植园之间的联系在罗伯特·贝弗利身上得到了更完美的体现。他是土生土长的弗吉尼亚人。在1706年，他离开詹姆斯敦以及那儿的社会生活，迁居弗吉尼亚的金奎因县，并在那里的贝弗利庄园度过了他最后十八年光阴。贝弗利是一个鳏夫，他过着简朴、自给自足的生活。他亲自指导奴隶和契约制仆人种植葡萄，并希望以此方式来改良因大量种植烟草而变得贫瘠的土地。在另一方面，他也拥有一个在当地可以称得上规模较大的图书馆，并在里面享受阅读的乐趣。贝弗利撰写的《弗吉尼亚的过去与现在》（第一版于1705年面世；1722年发行了第二版）是殖民时期的经典著作。在这本书中，贝弗利提到自己的"简朴的服装"，这话暗中含有为他那缺乏复杂性的文体辩解的意思，然而实际上尽管他的文体和措词都显得简洁朴素，它们都是经过精心考虑和仔细推敲的结果。贝弗利采用的文体效果甚佳，其来源可追溯至希腊罗马时代的田园诗，而这种文体的兴盛又是中世纪之后文化世俗化过程的主要现象之一。如果我们考虑到贝弗利在文学方面所受的教育，那么田园诗主题是可以预料得到的，而且我们可以指出，这并非他的独创。贝弗利恪守维吉尔的传统，把文化人描绘为精神权威，然而当他自己出现在世人的面前时，他却采取了一个全新的姿态——既是文化人，又是弗吉尼亚种植园主。就这样，129 生活在遥远的南方殖民地的种植园主就成了文学权威，他主宰着一个具有象征意义的带世界主义色彩的文学王国。

在杰斐逊之前的时代，南方殖民地的文化人的形象并非一定与种植园主的形象连系在一起。扮演文化人角色的是詹姆斯·雷德之类的人。雷德是按合同来到殖民地当家庭教师的。在1768年至1769年期间，他为《弗吉尼亚报》撰写了一些关于惩恶扬善的道德文章。在1769年，他撰写了《圣经宗教与金威廉县宗教之比较》（1967年出版）。这是一篇长篇散文讽刺作品，雷德用调侃的笔调描写了典型的弗吉尼亚青年士绅，说他们不是"绅士"，而是"乖僻的蠢人"，成天只知道"酗酒、打架、恐吓、咒骂和赌博"。亚历山大·汉密尔顿医生则更典型地代表了文化人的形象。他是安纳波里斯的"星期二俱乐部"的创办人，也是这个城市的有名的内科医生。他写的游记《北行记》（迟至1907年才出版）记叙了他骑马周游北方殖民地时的所见所闻，此书是殖民时期国内游记中的上乘之作。一些南方的牧师也是文化人，休·琼斯就是其中之一。他撰写的《弗吉尼亚现状》（1724）与贝弗利的书不同，因为琼斯在此书中赞扬了弗吉尼亚的生活，认为它是英国生活的翻版。牧师兼文人的更为典型的例子是威廉·斯蒂士。他是《弗吉尼亚的发现与移民开发》（1747）一书的作者，他在此书中探讨了作为英国公民的殖民者的权利，这与后来美国革命时期关于自由的争论遥相呼应。除了琼斯和斯蒂士这些牧师兼作家之外，南方殖民地还有一些印刷商兼文人，其中最引人瞩目的是威廉·帕克斯，他在1727年创办了南方殖民地的第一份报纸《马里兰报》，在此之后，

他又于1736年在威廉斯堡创办了《弗吉尼亚报》。就天才而论，帕克斯与富兰克林无法相比，然而在对出版业重要性的认识以及敬业精神这方面，他与富兰克林可以说是不相上下。帕克斯的同时代人并没有忽略他的重要性。在创办《弗吉尼亚报》之前二十年，帕克斯发行的第一首出名的诗在某程度上就是对他的礼赞。这首诗的作者名叫约翰·马克兰，他是一名律师，曾在英国剑桥大学读过书。

与北方殖民地相比较，牧师（或印刷商）兼文人这种现象在南方殖民地具有更重大的意义。南方文人的形象从他们早期代表贝弗利逐渐演变成后期代表杰斐逊。前者是一个自觉的殖民者，使用契约制仆人和黑奴来垦植他的种植园，他既与英国的庄园 130 主迥然不同，也与一般的美洲殖民者有一定区别；后者则是一个奴隶主，他竭力反抗英国王室和教会的权威。

贝弗利的较为年轻的同时代人威廉·伯德，则是衔接贝弗利和杰斐逊的中间环节。在十八世纪三十年代之前，威廉·伯德就已在他那位于弗吉尼亚和北卡罗来纳境内，面积为179，000英亩的庄园的中心建立了一幢雄伟的大厦，并用它来取代他父亲原来在韦斯托弗修建的房屋。在这个时期，黑奴的劳动与弗吉尼亚种植园的经济之间的联系已经十分紧密了。在1718年，伯德向马丽·史密斯求婚。他告诉她的父亲他拥有"大约43000英亩土地以及在这片土地上工作的220名黑人"，他的一部分土地是"租给佃户们耕种的"，但在弗吉尼亚，奴隶主们的通常做法是"叫黑奴们耕作"，然后把"他们的劳动成果运往英国"。1715年到1726年这段时间是伯德旅居英国最长的也是最后的一次，在这之后他就回到韦斯托弗定居，在那里建立了一座当时最大的图书馆（内藏3600卷书，其中相当数量的书属于文学类），并撰写了《分界线史》以及其他使他声名不朽的著作（包括使他当时名噪一时的秘密日记之外的一些著作）。尽管如此，还很难说他在杰斐逊时代之前就在确立土地、奴隶与学问思想之间的关系上深深地打下了自己的印记。伯德是殖民地的绅士、文人（他的著作一直到他去世后一个世纪的1841年才得以出版），他把奴隶劳动当作是权宜之计。尽管他参与了奴隶制在美国的扩展工作，但他并未认识到他这样做的理由及其在政治、社会和道德等方面将造成的后果，而只是仅仅担心奴隶数量的增多可能会引起暴动。

在十八世纪的美国南方殖民地，为什么奴隶劳动会成为主要的劳动方式呢？这个问题的答案尚不完全清楚。其表面原因似乎是由于耕地面积的不断扩大而导致了对劳动力的日益旺盛的需求。到了十八世纪二十年代，种植园主们已完全依赖于奴隶劳动。当收成不好或市场疲软时，他们就把土地和黑奴变卖成现金，在这个时候，这种依赖性已具有绝对的性质。然而经济的需要并非奴隶制在南方殖民地生根的唯一原因。埃德蒙·摩根在其《美国的奴隶制，美国的自由：弗吉尼亚殖民地的严峻考验》（1975）一书中令人信服地指出，奴隶制应运而生是因为它有助于遏制可能发生的贫穷的白人 131 阶层的爆动，这些人以前是契约制仆人，合同期满后便成为自由劳动者，他们的数量在当时正在迅速增加。那些面积最大、人口最多而且最富庶的南方殖民地的当权者们采取了奴隶制这一权宜之计，尽管他们或许没有意识到这一点。他们建立了这样一个

社会，该社会不仅为解决困扰欧洲大陆的经济问题（即民众的贫困问题）提供了一个良方，而且也为“暴民影响”这一政治问题找到了解决办法。1805 年，一个英国旅行者简洁而精辟地表述了理性和奴隶制的这种相容性，他说：“弗吉尼亚人宣称为了广大群众的缘故，他们无比热爱自由民主。这些群众主要由黑奴组成，在其他国家里他们则可能会变成暴民。”

上述历史情景具有复杂性、反讽性和悲剧性，其意义和本质可在乔治·华盛顿和其他种植园主兼文人（他们都是美国革命的积极鼓吹者）身上找到，这些人包括：日记撰写者和小册子作者兰登·卡特；《独立宣言》的蓝本《弗吉尼亚权利法案》的撰写人乔治·梅森；演说家兼小册子作者理查德·亨利·李；政治哲学家，后来成为美国的第四任总统的詹姆斯·麦迪逊；戏剧家罗伯特·芒福德；诗人圣·乔治·塔克尔。帕特里克·亨利也属于他们之中的一员。亨利的一个崇拜者称他为“人民的喉舌”，他是美国边远地区的律师，扮演了与一般种植园文人不相同的角色。在他那个时代，演讲是一种具有重大影响的文学体裁，而他那杰出的演讲才能使他成为文人兼演讲家的典型。南方殖民地另一位出色的演讲家是理查德·亨利·李，他的演讲艺术更臻完美，但他在殖民地议会中的影响不如帕特里克·亨利，后者标志着演讲家对美国南方普通公民的巨大影响作用。

然而在美国革命时期，最透彻地揭示了时代本质的并不是那些在公众集会上发表的演讲，而是一本其作者本来不打算公开发行的书——杰斐逊的《弗吉尼亚笔记》（于 1785 年自费印行，1787 年公开发行）。此书隐含的主题是奴隶制与当时崇尚理性的时代精神之间的复杂关系，尽管杰斐逊在写作此书时主观意图并不在此。在《弗吉尼亚笔记》中，杰斐逊答复了法国公使馆秘书弗朗索瓦·马波瓦提出的一系列问题。此书使杰斐逊成为南方文人的典型，在写作这本书时他颇费心血，度过了一段平静然而充满焦虑的时期。此书的主要部分完成于 1781 年至 1782 年间，正值杰斐逊一生中最不景气的黑暗时期。当时他从州长职位上退休之后，因弗吉尼亚在军事上受挫而被追究责任，杰斐逊逃回到白杨山农场避难。他年届四十，就知识的丰富和广度而言堪与伏尔泰和富兰克林媲美。勿庸置疑，《弗吉尼亚笔记》使杰斐逊一举进入他那个世纪的伟人之列。这本书深刻地描述了杰斐逊的个人生活，并展示了他作为文人内心所承受的压力。这压力产生的原因是由于他一方面想代表具有世界主义色彩的知识界，另一方面又想代表他所处的乡村社会，而在这个社会中，既存在奴隶制，又存在一股鼓吹个人尊严和人的自由平等、要求废除奴隶制的革命力量。

《弗吉尼亚笔记》是独立战争前由南方人撰写的最重要的著作，它充满着错综复杂的冲突因素，在此基础之上演出了一场令人眼花缭乱的历史剧。这场历史剧的范围不仅包括弗吉尼亚和南方各州，而且席卷全国，它肇始于促成现代美国历史形成的那些具有决定性的因素，即认为人类心灵按照它的意愿（不仅仅是依照上帝、自然、人或社会的意愿）向心灵自身实行转化。与《独立宣言》不同，《弗吉尼亚笔记》既对心灵与存在相结合的可能性持怀疑态度，同时又对视心灵为理性工具这一看法的可行性明

确表示了怀疑。

在《弗吉尼亚笔记》一书中，对心灵的能力的怀疑在关于法律、宗教和风俗的篇章中随处可见。该书第十八章专论社会风俗，在这一章中，杰斐逊表达了他对未来的担心。他认为，即便弗吉尼亚人能摆脱英国王室和英国国教的奴役，他们也未必能挣断连接他们与他们的奴隶之间的纽带。杰斐逊把“主人与奴隶之间的关系”描述为主人的“颐指气使和专横无道”与奴隶的“卑贱的顺从”。在回答马波瓦有关弗吉尼亚“风俗”的那一段话中，杰斐逊以“全民解放”的名义发出振聋发聩的呼吁。他呼吁被奴役者拒绝接受他们的生活条件，鼓吹铲除那些道德恶魔——他们的主人，而这一切只能通过被奴役者的反抗或者“超自然的干预”来取得。在杰斐逊去世后，美国南方 133 曾掀起为奴隶制辩护的浪潮，杰斐逊因此被诅咒为他所在社区的叛徒。如果我们考虑到维尔仑山、萨拜恩霍尔、蒙彼利埃或者蒙蒂塞洛等地种植园的实际情况，我们就一定会认为杰斐逊没有如实地表现奴隶和他们的主人之间的日常关系。尽管如此，他似乎是在使用一个诗人或小说家的特殊权利，即用象征性的虚构手法来表现他那个历史时期的内在真实。杰斐逊曾告诫年青的罗伯特·斯基普威思：“应该把历史视为道德练习题，如果仅仅把它局限于真实生活，那么引伸出来的教训就将太少了。”这也就是他把历史当作虚构小说来阅读的原因。在《弗吉尼亚笔记》一书中，他用福克纳克式的充满激情的笔调描述了一个关于种植园的黑暗的虚构故事，他似乎不仅看到他自己和其他庄园主那副盛气凌人、骄傲横蛮的模样，而且还看到了他们的后代因循他们父辈的暴君式的统治方式，并因此陷入了“种种令人可憎的怪癖恶习”而不能自拔。在杰斐逊的思想中，“真实生活”与虚构之间的区别已经消失；事实上，当杰斐逊不理会他自己也曾相信过的非洲人是劣等种族的所谓的科学结论，承认他的非洲黑奴是与自己具有同等权利的公民（虽然他以后决不会再这样做了），并指控那些“政治家”犯了罪，因为他们“允许公民中的一半践踏另一半公民的权益”时，上述界限就已经消失了。

可是就在杰斐逊动手与《弗吉尼亚笔记》前一年（当时他还在政府中任职），弗吉尼亚州议会批准了一条法案，奖赏给那些为自由而与英国王室作战的士兵三百英亩土地和一名奴隶，这无疑是按照实用的观点将共和国的自由与奴隶制联系在一起。在《弗吉尼亚笔记》中，杰斐逊将自由与奴隶制之间的紧张关系加以戏剧化，并揭示了后来将在南方各州普遍出现的土地、奴隶与自由思想之间的危机关系。

在新大陆，种植园也应当是自由思想的家乡，这是罗伯特·贝弗利和威廉·伯德倡导过的，也是杰斐逊在蒙蒂塞洛一再实行的政策。然而南方的种植园的社会生活却对这种政策构成了破坏，这也是杰斐逊谴责此种生活方式的主要理由之一。《弗吉尼亚笔记》这部书包含的一个不那么显著的反讽是杰斐逊在“制造业”这一章中所作的预言：他预见到弗吉尼亚（以及整个美国）将成为自给自足的农民世界，他们在自己拥有的土地上扎根，并珍视上帝赐予独立的自耕农的“特有的美德”。就这样，杰斐逊还 134 用这预言消除了他视野中的那有如噩梦一般的种植园社会生活。尽管杰斐逊还可以以田园诗人的身份虚构出一个自耕农的王国，但他却不能把自耕农想象成一个文人。杰

斐逊认为，在以耕种为主业的南方各州中，代表思想和学问的应该是种植园，因此，他一辈子都把蒙蒂塞洛看作是这样的代表。这种观念传给了威廉·吉尔摩·西姆斯和埃德加·爱伦·坡。在西姆斯笔下，这种带文化气息的种植园在他著名的南卡罗来纳家乡伍德兰兹实现了；而坡却以象征的手法和反讽的笔调在关于罗德里克·厄谢尔的阴郁的庄园故事中描写了这类种植园。

杰斐逊之后的那一代作家变成了奴隶制的积极捍卫者，他们之中的极端分子如乔治·菲茨休等攻击杰斐逊，因为他没有使奴隶制成为自由的必要的基础，他本人也因此成为"崩溃的设计师"。这些人认为南方的"这种特殊制度""绝对完美"，他们绝不容忍任何反对奴隶制的态度，并且根本不相信杰斐逊的主张——"不受限制的人身自由和言论自由的权利"。尽管如此，在拒绝承认南方的历史状况具有反讽性这一点上，他们却与杰斐逊如出一辙。在一些重要方面，如提高对历史认识的道德水准，用虚构的手法揭示奴隶主的世界所包含的内在反讽，以及有意识地对自耕农的真实世界视而不见等等，杰斐逊预示了南北战争后南方作家的思想所经历的重大变化。叶芝曾经指出，最先充分显示出这种变化的是马克·吐温；阿伦·泰特在《一种纯南方的想象形式》(1965) 一文中也提到了这一点，并认为马克·吐温把南方人同其他人的争吵变成南方人与自我的争吵。在《哈克贝利·费恩历险记》(1885) 和《傻瓜威尔逊》(1894) 中，马克·吐温运用悲喜剧的手法，细致地刻画了南北战争前奴隶主和小农场主的生活。在又一代作家逝去之后，才有一些南方作家开始直面那充满悖论的南方历史，在这些作家中，最引人注目的是福克纳和罗伯特·佩恩·沃伦。在《押沙龙，押沙龙!》、《去吧，摩西》和《村子》等作品中，福克纳从道德的角度来考察历史，他把美国南方的历史看作是美国现代历史的缩影，并用虚构的手法来表现它。他虚构的那135 个位于密西西比州北部的约克纳帕塔法县的所在地就被命名为"杰斐逊"。福克纳相信，"历史是一个我们生活于其中，并随着我们的生活经历不断编织着的巨大的神话"。沃伦曾写过一首戏剧诗《龙的兄弟》(1953 年第一版，1979 年再版)，在这首诗中，杰斐逊是一个主要人物。他认为，杰斐逊最重要的文学遗产是他力图掩盖历史所包含的反讽这一行为本身所具有的反讽性。沃伦还认为，当杰斐逊这样做的时候，他实际上预示了未来的作家对自由、奴隶制和他们自身的个性等重要问题的关切，而这一点正是现代美国文学的重要标志。

刘易斯·P·辛普森 撰文　　袁德成 译

Ⅳ．新共和国的文学



美国革命在美国文学中的反映

普遍认为，美国革命在文学中最集中的表现是从法国印第安战争（1763）末期 139
到正式通过宪法（1789）这段时期发表的那些论战性文章。经过反复的砥砺，从这些文章中产生出一些新的观念和语言，它们将是未来美国及其政体赖以生存的基础。这些论战性文章的数量相当庞大，包括数以千计发表在报上的专栏文章，以及数以百计以单行本形式出版的小册子。在十七、十八世纪的美国，在文学中占主要地位的是那些关于宗教的论争文章，而现在它们仿佛经历了一场世俗化的转变，原来对灵魂得救的探索现在变成了对自由的追求。尽管美国革命时期的论战参与者们把眼光从来世转向现世，他们仍然或多或少地保留了他们的先辈的观念，例如相信千福年必将到来，对一些更重要而且具有更久远意义的价值的关注超过对眼前党派利益之争的关注，等等。上述争论发生在十八世纪六十年代，从一开始起那些最具有思想深度的文章就超越了关于法规的琐屑的争议。它们探讨的是一些具有重大意义的问题，例如政治权威的来源及权限、个人权利的基础及范围、以及人的本质等等。最后一个问题的重要性超乎其他问题之上，因为其他一些问题，如政府的必要性以及限制政府职能的可能性这样一些问题都是从它衍生而来的。

然而，在二十五年的政治辩论中，就兴趣的广泛和文学水平而言，只有一小部分文章达到了上述标准。而其他大多数文章是律师们为他们的同行撰写的，如丹尼尔· 140
杜拉尼的《论在英国殖民地征税是否适宜》（1765），理查德·布兰德的《英国殖民地权利之研究》（1766），以及詹姆斯·威尔逊的《关于英国议会的权威的思考》（1774）等。这些文章都颇有价值，它们对历史学家也颇有吸引力，因为从这些文字中可以看出作者们是如何把十八世纪英国激进思想家们的思想和辞藻移植到美国来的，不过，它们大都缺乏唤起想象和激情的力量。甚至在阅读詹姆斯·奥蒂斯（他的辉煌的政治生涯因为患疯病而变得黯然失色；他最终因遭受雷击而死于非命）所写的小册子时，读者也只是偶尔读到与正统合法的思想相异的见解。例如，在《英国殖民地的权利》（1764）一书中，当他在陈述征税的不合理性时，他同时痛斥了黑奴制；又如在《为英国殖民地一辩》（1765）一书的末尾，他呼吁人们自我克制，然而他自己却毫不克制地

描绘了一幅未来独立的美国的图画——一个“混乱不堪、充满血腥的屠场”。

对于美国独立可能带来的后果的担心不仅奥蒂斯有，其他十八世纪六十年代关心国事的作家们也有，其中之一是约翰·狄金森。他写作的《宾夕法尼亚州农民的来信》是美国在独立战争之前最有影响的政治著作，此书在 1767 年至 1768 年期间先以连载的形式在报上发表，后来又以小册子的形式在 1768 年出版。人们历来强调狄金森的谨小慎微和自我克制，这一观点未免有失偏颇，因为持这种观点的人只看到他在 1776 年发表的反对独立的言论，而没有考虑他在 1768 年中踌躇不决、不敢直言的原因。《宾夕法尼亚州农民的来信》一书采用的低调是一种修辞手段，它与狄金森律师笔下农民的那种谦卑的态度是一致的，它同时也很好地掩盖了书中那些近于煽动性的暗示。例如，在一封信中，这位宾夕法尼亚农民评论道：“为了争取自由，那么太多的尊严将会被混乱和动乱所玷污”。但同时他又说道：“看来政府准备扼杀民众的决心已定，而且不可逆转，尽管如此，英国历史给我们提供了不少民众奋起并用暴力反抗暴力的范例。”《来信》是针对 1767 年颁布的“唐森德法案”（该法案规定对一系列进口商品征税）而写的，然而狄金森所论述的却不仅仅是征税问题，他勉励美国人民力求做到“慎重、正直、谦逊、勇敢、高尚和富于人性”，因为这些是获得自由的必要的道德条件，它们能使他们战胜那些“野心勃勃而且阴险狡诈的”英国统治者。他们应该像古代的斯巴达人那样，“不是在喇叭声中，而是在长笛声中”奔赴战场。如果《来信》的音调不像高昂的喇叭声，而是像长笛的低鸣，那么毫无疑义它所呼唤的是战斗。

141

到了十八世纪七十年代，那些关于大不列颠和美洲殖民地之间的争议的文章越来越带火药味。发生在 1770 年的波士顿大屠杀事件，以及发生在 1772 年的烧毁海关帆船“加士比号”等事件都成为牧师们讲道和演说的内容，他们极力渲染这些血淋淋的残暴。在康科德和列克星敦战斗打响前一个多月，在他的“三月六日演说”（1755）中，约瑟夫·沃伦请求听众们设身处地地想象一下那些父亲在波士顿大屠杀中遇害的孩子们的处境：“孤儿们，你们可要小心，切莫让你们的泪眼看到那些可怕的尸体，别让你们的脚踩着那些涂着你们父辈脑浆的石头！”考虑到英军卷土重来再次占领波士顿并将恢复其统治的前景，沃伦思忖道：“也许通向安全的唯一道路就是那条穿过血沃的原野之路”，这句话预示了他本人的命运，因为三个月后，他就牺牲在邦克尔山。

随后涌现了一批作家，他们使七十年代的小册子的语调发生了变化，这些作家与奥蒂斯和狄金森相同之处甚少，因为奥氏与狄氏均是成功的律师和他们所在社区的领导人。在这些新人中最富于色彩的是约翰·艾伦，他是一名浸礼教牧师，在被他的教会逐出教门之后，他从英国来到美国。在 1772 年 12 月 30 日，在对波士顿第二浸礼教堂的教友们发表感恩节致词时，他宣讲了题为“论自由之美”的布道文。曾经在英国因负债而坐牢的艾伦在谈论这个题目时口若悬河，他使用了不加修饰的强有力的语言，其韵律节奏显然来自《圣经》语言的影响，对于这种语言形式，大多数律师是嗤之以鼻的，然而正是这种语言形式吸引来了那些律师们所无法吸引的听众。另一个迥然不同然而也是前所未有的声音发自查尔斯·李。查尔斯·李是一名嗜读卢梭著作的雇佣

兵，他在1773年来到美国时手持一封本杰明·富兰克林的亲笔介绍信，胸中怀着成为殖民地军事领导人的雄心大志。托玛斯·钱德勒牧师在标题为《一次友善的谈话》(1774)的小册子里奉劝奋起反抗的美国人不要与英国皇家军队和他们的亲英派盟友作战。针对这种说教，查尔斯·李专门写了《对一本小册子的严厉批评》(1774) 一文，以犀利的文笔，运用十八世纪讽刺文章中常用的仿史诗的传统手法，对钱德勒进行了抨击。在文中他把他的敌手，那位教士描写为走在队伍前头，“紧皱着眉头，俨然一副兴师问罪的样子，他身上的法衣和衣带随着军乐声徐徐飘动”。如同艾伦的《论自由之美》一样，李的这本小册子也成为《独立宣言》发表之前发行量最大的六本小册子之一。

在另一方面，钱德勒的小册子也表明了七十年代早期另一类政治著作的存在，也 142 就是说，在这段时期，那些颇有才干的英国王室的支持者们在发表文章参加论战这类事情上显得十分活跃。在六十年代，论战的双方主要是美国人和英国人，到了七十年代，随着论战阵营的分化日趋明显，也由于武装反抗的主张的公开提出，论战逐渐变得内部化。那些主张臣服大不列颠的人与钱德勒一样都是圣公会牧师。在弗吉尼亚，乔纳森·鲍彻在宣讲题名为“论公民自由、消极服从和不抵抗”的布道文时，手里就拿着一把子弹上了膛的手枪。这篇布道文宣讲于1775年，原来打算随即出版，但直到1797年才在伦敦与其他十二篇布道文一起出版。1774年末至1775年初，新罗谢尔圣彼得教堂的教区长塞缪尔·西伯里用“威彻斯特农民”的笔名在纽约发表了一系列书信体小册子。出版这些小册子的是属于亲英派的詹姆斯·里文顿的出版社。这些小册子对州议会及其禁止进口的法令的抨击显得如此有力，以至于亚历山大·汉密尔顿也特地写了两篇反驳文章《为州议会措施一辩》(1774) 和《驳“威彻斯特农民”》(1775)。西伯尔主张实行严厉的政治制度，针对这种霍布斯式的议论，汉密尔顿以“人类的神圣权利”为理由加以反驳。他说这些权利“不可能在羊皮纸上或发霉的记录中找到，是上帝之手用阳光把它们写在人类本性这本大书上的，因此，人的力量是不可能抹掉它们的。”

青年汉密尔顿这种摒弃宪法和历史而直接诉诸人性需求的观点，标志着美国革命时期论战文学中的一个急剧转折。约翰·亚当斯于1775年在《波士顿报》上连载的十二篇杂文，是用老方式阐明美国人所具有的权力以及反抗英国的正义性的最后的主要范本，这些文章是对丹尼尔·伦纳德的十七封信的回答。伦纳德以“马萨诸塞人”的笔名把这些信发表在《马萨诸塞报》上。在这些信中，伦纳德指责辉格党人，认为他们故意夸大和渲染人民的微小的怨恨，从而把马萨诸塞推向灾难的边缘。针对这些言论，亚当斯首先指出，英国人的压迫行为既不是微不足道的，也不是偶然的行为，它是英国政府及其在美国的代理人长期合谋的结果，其目的在于使殖民地的人民顺从他们的统治。亚当斯接着援引大量的习惯法和其他法令中的先例，来证明美国人只应忠诚于英王本人，而不是他的政府或议会。这些署名为“诺万格拉斯”的杂文代表着亚 143 当斯和其他辉格党牧师十年惨淡经营的成果，但是甚至连他也意识到，就在这些杂文

最后一篇发表后仅两天，在列克星敦就响起了滑膛枪的枪声，这使得他们的一切努力都付诸流水。正如托马斯·潘恩在其堪称美国革命时期最伟大的小册子《常识》中所说的那样，这些文章已经过时，有如“隔年的皇历”。

在急剧变化的社会条件下，在激烈的武装冲突中，《常识》一面世便造成震动。这本小册子于 1776 年初版于费城，随即便在美洲殖民地和欧洲数度再版，几个月内便售出十万册。毫无疑问，这本小册子之所以具有这么强大的魅力，主要原因在于其作者刚来美洲不久及其激烈的反英态度。潘恩于 1774 年末从英国来到费城，与约翰·艾伦一样，他在身后留下了一个他宁愿遗忘的过去；与查尔斯·李一样，他来时手持富兰克林的举荐信，因此很快进入了辉格党人的圈子；与汉密尔顿一样，他也认为人的权利与法律和习俗无关，是上帝赋予人的本性的一部分。

在此思想基础上，潘恩力排众议，致力于解决眼前最重要的问题，即如何使美国人民认清现实并采取相应的行动。他断言与英国言和的主张“在目前已变成一个荒诞的梦”，并指出为争取独立而与英国人进行的战争已成为既成事实，因为这场战争正从弗吉尼亚蔓延到加拿大。当时的美国人还不够团结，新英格兰人并没有把卡罗来纳人视为他们的同胞。在此情况下潘恩一再使用新近变得流行的“美洲人”一词，并恳请他的读者们都像“美洲人”那样思考和行动。按照他的理解，美洲人既对他们未来的子孙，又对目前的全人类承担着义务，因为这个新国家为他们提供了榜样和避难所。很难想象，在美国革命前的论战中潘恩之前的那些小册子作家，可能达到他那样的思想高度，因为潘恩具有亚当那种视界，就其高度的自信心而言已开惠特曼的先河：“我们有能力使世界从新开始。”与那些绅士兼律师的作家们不同的是，潘恩有着新闻记者的才能，他对语言的抑扬顿挫也很敏感、更重要的是他与广大群众同呼吸共命运，因此，他那些政治著作中的语言至今仍为人乐于欣赏效法。在美国革命期间，在这方面能与潘恩比肩的，唯有起草《独立宣言》的杰斐逊一人而已。

潘恩的《常识》为美国独立这一目标奠定了基础，而他在战争中所写的题为《危机》的十六篇杂文则为实现这一目标而起到了鼓舞斗志的作用。当他在 1783 年 4 月 19 日（康科德和列克星敦之战八周年纪念日）写完这些系列文章时，他希望他不仅仅为美国尽了力，而且“在不怀私利之心的情况下使文学为人类的事业服务，表明人间尚有不卖身求荣的真正天赋才华的存在，并为增添文学的声誉作出了努力”。在这之后，他再次表明了一种与若干年后的惠特曼相类似的姿态，他向他的读者们告别，并告诉他们：“无论今后生活在哪个国家”，在美国这段急风暴雨般的历史时期所扮演的角色都将永远使他感到骄傲和自豪。他仿佛是一个飘泊不定的精灵，在新大陆完成了他的使命之后，又将去到别的地方执行新的使命。事实上，他也的确完成了好些其他任务，例如，他写了两篇被认为是欧洲革命时期的重要文章：《人的权利》（1791—1792）和《理性的世纪》（1794—1796）。然而到了那个时候，潘恩在美国已成为一个无足轻重的人物了，甚至被人中伤为雅各宾党人和无神论者。尽管如此，在欧洲飘流若干年后的潘恩于 1802 年回到美国，最后穷愁潦倒地在新罗谢尔去世。威廉·科贝特在十年之后

把他的遗骨移葬英国，这样做倒是十分恰当的。

如果说潘恩在美国的名声衰落之快如同他当初声誉鹊起一样，那么，他的思想的核心——对人权的神圣性的信念却通过杰斐逊的《独立宣言》成为美国政治生活的一个永久性的组成部分。《独立宣言》是关于美国和英国之间的关系究竟应当如何处置这一长期争论不休的问题的一个总结性文献，杰斐逊关于这个问题的首次表态见于他的《英属美洲权利概述》(1774)。这本小册子与其他持激进观点的辉格党人的论著的不同之处只在于它的语言更为庄重高雅，以及杰斐逊不时声称人权不是民法规定的，而是天生的或者是上帝赋予的。尽管《概述》显示了杰斐逊的才能，并使他成为《独立宣言》的起草人，然而在《概述》中，却看不出后来的《独立宣言》所具有的那种简洁的笔法和使它垂之久远的气势。

按照三段论法，在《独立宣言》的开篇处，杰斐逊首先提出了人民拥有推翻专制政府的权利，继而列举了英国在美国的种种暴虐行为，最后以宣布殖民地的独立作结。145
杰斐逊在写这篇宣言时并不追求标新立异，正如他所说的那样，他力求使该宣言"传达出美国的心声"，也即是说，把十年论战和历时一年的战争期间产生的那些具有广泛影响的言论作一总结，并通过它表达美国人的思想和态度。美洲殖民地国会从杰斐逊的草稿中删去了两段文字，其中一段列举英王乔治三世的种种罪行，把贩卖奴隶说成是他最大的罪行；另外一段则谴责英国人民，因为他们对美国人民发动了一场兄弟之间自相残杀的战争。经过删改后的《独立宣言》更确切地反映了杰斐逊的同胞们的观点，他们之中大多数人既不像杰斐逊那样认为奴隶制是一大罪行，也不愿伤害英国人当中那些对美国持友善态度的人的感情。如果说上述删节降低了《独立宣言》在感情上的激烈程度，那么它在理性的自我克制、面临疯狂的暴行却能保持镇静和清醒的头脑等的特点却显得更加突出了。

议会的删改并未丝毫改变《独立宣言》的本质。它坚持洛克的天赋人权的理论，并认为人民的拥护是合法政府存在的唯一基础，就这样，它成为了当时最激进的也是最重要的国家宣言，并给未来的美国政府立下了以公道和正义为基础的检测规范。对全世界而言，它既标志着一个革命时代的开始，又是人类历史上第一篇伟大的人权宣言，其内容在未来的两个世纪中不断地被仁人志士们所援引。

《独立宣言》镇定和自信的语调，与杰斐逊的长篇论著《弗吉尼亚笔记》(1785)中语气变化不定，充满不确定性的特点恰成强烈的对照。尽管杰斐逊在《弗吉尼亚笔记》中一再赞美美国地大物博，但当他谈及这个国家脆弱的民主制度以及人民对此制度的不持久的支持时，他却一再陷人焦虑的情绪之中。他大声疾呼，趁自由和人道的气氛在美国还未消失之前，把美国革命形成的价值观固定下来，因为"时代精神可能会发生改变，我们的领导阶级可能会变得腐败，我们的人民可能会变得无所谓"。

对于十八世纪八十年代的大多数美国人来说，未来可能对美国革命带来的威胁不在于杰斐逊所担心的专制暴政，而在于无政府的混乱。1781 年通过的十三州宪法并没有能使政府有效地管理这个国家，这使得殖民地议会在 1787 年初不得不召开会议以修

146 订这个宪法。十三州在 1787 年 9 月召开的会议上提出的宪法草案，是美国革命时期论战最终局面形成的原因，它也促成了美国唯一具有世界意义的古典政治文献——《北部联邦同盟盟员》的诞生。

尽管如此，在 1787 年末和 1788 年初，那些参与有关批准宪法的辩论的小册子和刊载在报上的杂文、随笔一般都算不上杰作。反对宪法的人与杰斐逊持相同的观点，认为过于集中的权力不可靠，人民的自由比政府的有效管理更重要，但他们之中那些参与论战的人没有一个具有杰斐逊的雄辩才能。出场的只是那些较为逊色的人物，如马萨诸塞的埃尔布里奇·格里和纽约的梅兰克森·史密斯等，他们把缺少一个有关权利的法案和未能制止常备军（潜在的专制工具）的建立看成是对美国革命的背叛。在持反对意见的小册子中，反响最大的是弗吉尼亚的理查德·亨利·李写的《联邦农场主来信》(1787—1788)。李用"1774 年的语言"说话，谴责宪法，因为它"把权力从多数人转到少数人手中"，然而甚至就是这本小册子也缺乏力量。宪法捍卫者们的表现也并不比持反对立场的人更出色。他们之中的一些人，如《论联邦宪法的基本原则》(1787) 的作者诺亚·韦伯斯特在论战中求助于修辞术，其夸夸其谈的程度不亚于十九世纪那些最夸张的文章。其他的一些人，如《费比斯书信集》(1788) 的作者、论战老手约翰·狄金森，则满足于用寻常的语言重复一些尽人皆知的道理，例如为了维护一个有秩序的社会的利益，牺牲一些个人自由是有必要的等等。约翰·杰伊的《致纽约州人民》(1788) 是一篇气势磅礴、言简意赅的文章，这样的文章在《北部联邦同盟盟员》之外是十分少见的。杰伊鼓吹采纳宪法，因为这样可以向全世界表明，共和体制能够维持美国的和平与安全，这样也就捍卫了美国革命。

杰伊扬名于世并非主要因为上述小册子，而是因为他是《北部联邦同盟盟员》的三作者之一，尽管他的重要性不如其他的两位。《北部联邦同盟盟员》最初是由七十七封信件组成的，这些信件在 1787 年 10 月 27 日至 1788 年 4 月 4 日期间连载在纽约一家报纸上。这些杂文在 1788 年 3 月首次结集出版，接着在当年 5 月又出了续集，续集中增收了八篇文章，因此这些文章的总数一共为八十五篇。在这个计划中起主要作用的是亚历山大·汉密尔顿，是他制订了这个计划，为这些杂文定下了调子，并邀请杰147 伊和詹姆斯·麦迪逊参与写作。这些杂文随笔是以"帕布里奥斯"的笔名发表的，但《北部联邦同盟盟员》的研究者们一致认为，它们之中的五篇的作者是杰伊，此外麦迪逊写了二十五篇，汉密尔顿写了五十一篇，麦迪逊与汉密尔顿合写了三篇，还有两篇的作者没有确定。读到上面的统计数字，读者也许会认为有可能根据文章的风格和内容来区别这三位作者，然而实际上这些杂文随笔在这些方面的区别即使有也并不显著。"帕布里奥斯"的语调是前后一致的，文章缺乏作者的个性表现，然而这正有助于树立他在公众中的形象并表达他对社会问题的关心。

杰斐逊在 1788 年末致麦迪逊的一封信中称《北部联邦同盟盟员》是"对政府的原则的最佳评论。"尽管上述评价可能有些过奖，但它无疑对广大读者有着强大的吸引力，其原因在于它不是一篇政治学论文，而是参与党派斗争的文章，其作者也并非哲学家

和学者，而是参与实际活动的人。在写作这些杂文随笔时，作者一再引用史实和理论，同时又结合自己关于受民众拥护的政府的切身体会，并使两者得到很好的平衡。在这些文章中，读者可以看到互相冲突的压力集团，影响广泛然而方向错误的激情，煽动闹事者和社会精英等等，然而这一切都被大众清醒的头脑和正义感所遏制。对于大多数读者而言，《北部联邦同盟盟员》的价值不在于它明晰地阐释了联邦制、国家权力的分离以及直接民主和议会民主之间的区别，而在于它实事求是地提出了建立一个能"避免其他所有政体都曾经历过的由兴到衰直至崩溃这一过程"（汉密尔顿语）的政府必要性。

尽管《北部联邦同盟盟员》表现出清醒的现实主义倾向，作为美国革命这一时期的产物，它仍有着与当时的其他政治论著类似的局限性。那个时期的政治小册子和报纸上的杂文随笔倾向于使读者相信，美国革命不是一种唤起激情，占据想象，而且触及成千上万人皮肉的具体经验，而是一场意识形态运动，或者按照伯纳德·贝林的说法——"是一件与思想有关的事情"。因此，就具体的程度和广度而言，最好地理解和表现了这场革命的不是那些政治论文，而是属于文学范畴的其他一些著作，是它们以生动的形式表现了那个时代的愤怒、兴奋、混乱和痛苦。

事实表明，美国革命对美国文学是一个巨大的刺激。在美国文学史中，非宗教诗歌的首次大量产生以及戏剧的首次繁荣都与这场革命有关。尽管纯粹的虚构性散文作品的出现是美国革命之后的事情，这场革命却促成了散文作品中的若干试验，而且它们之中的大多数在殖民时期的美国文学中是没有先例的。在这段时期中并没有出现具有高度艺术水准的作品，这是因为当时具体环境不允许这种可能性存在——时局的紧迫性促使作家仓促命笔，而且作家还负有立竿见影地打动读者的使命，然而正是这些因素促使美国作家打破传统的束缚，开辟了创作的新天地。 148

如果考虑到那个时代的具体情况，我们会毫不惊奇地发现，美国革命时期的主要文学形式是讽刺诗。在十八世纪六、七十年代的论战中，讽刺诗主要作为小册子上的附文出现，只是在独立战争爆发之后，它才成为一种主要的文学形式。在这些讽刺诗中，最有名的是约翰·特朗布尔的《马克芬戈尔》，该诗与《常识》同月（1776年1月）发表，在1782年再版时长度增加了一倍。这首诗由一千五百行对偶句组成，它讲述了一个在新英格兰某乡镇召开的乌烟瘴气的会议的故事。在这次会议上，属于托利党的乡绅马克芬戈尔在争论中与当地的辉格党的支持者们大打出手，最后马克芬戈尔被涂上柏油，粘满羽毛。尽管如此，马克芬戈尔还是在诗的结尾处预言了美国革命的未来结局。尽管特朗布尔模仿十八世纪英国讽刺大师塞缪尔·巴特勒和查尔斯·邱吉尔之处甚多，这篇诗歌并非仅仅是一篇完美的仿作，因为作者把这一引进的诗歌形式与美国本土的素材成功地结合了起来。甚至当作者用嘲讽的手法模仿詹姆斯·麦克菲森的《莪相》时，这部滑稽而充满喧闹的作品也很好地保持了它那诙谐史诗的语调。在这部作品中还存在着一种奇特的冷静，作者把我们引入一个充满暴力的喜剧世界，在这里既没有英雄主义，也没有苦难。总而言之，在这首诗中作者用嘲讽的手法刻画了

政治斗争，它表明革命充满着毫无意义的喧闹和愤怒。

独立战争时期的其他讽刺诗则不像《马克芬戈尔》那样温和。在持激烈的反英态度的菲利普·弗瑞诺所写的讽刺诗中，与美国革命有关的主题或者以深沉严肃的面目出现（如《独立的美国》），或者能激起读者的强烈仇恨（如《因厄尔·康沃利斯将军殉国而作》，作者在起首几行就告诉读者此诗是在愤怒中写成）。弗瑞诺在革命期间写的三十多首讽刺诗是斗争中的武器，它们大多迅速写成，因而常常显得粗糙，然而却丝毫不减其重创敌人的锋芒。如果说弗瑞诺的诗是大头棒的话，那么亲英分子乔纳森·奥德尔的诗则是长剑。奥德尔与弗瑞诺一样也是普林斯顿的毕业生，他被迫在英军占领下的纽约避难，并当过英军的教士、外科医生、侦探和讽刺诗人。奥德尔的《祝贺》(1779) 和《美国时代》(1780) 等诗表明他是美国革命时期最优秀的讽刺诗人，其卓绝之处在于他在愤怒的情绪中仍能保持亚历山大·蒲伯式的精确。

149

除了讽刺诗外，这个时期的诗歌还包括其他一些形式，从庄严的诗体如菲利斯·惠特利的赞美诗《致华盛顿将军阁下》(1775)，到诙谑轻快的短诗如《扬基小调》，可以说是应有尽有。在这些各式各样的诗歌中，有的至今读来还令人忍俊不禁，如弗兰西斯·霍普金森写的喜剧叙事诗《木桶战》(1778)；有的则读来十分感人，如佚名作的民谣《内森·黑尔》，其迭句足以令读者荡气回肠。然而真正做到超越时代的还是弗瑞诺写的那些为数不多的诗篇，在这些诗中，诗人将自己的愤怒成功地转化为艺术。它们之中最具代表性的是《英国囚船》(1781)，这是一首用英雄对偶句诗体写的长篇叙事诗，它讲述了弗瑞诺本人作为囚犯在纽约港中两艘船（囚船"蝎子号"和医疗船"猎人号"）上的经历。在这首诗中，弗瑞诺用克制的语调描写了他由充满希望到经历痛苦和绝望直至满怀仇恨和决心的过程，贯穿整个诗篇的是梦魇般的暴行和折磨的形象。就诗作的长度而言，位于相反一极的是值得称赞的短诗《纪念勇敢的美国人》(1781)，在语言的简洁明快和风格的含蓄等方面，此诗已开赫尔曼·麦尔维尔在南北战争期间所写的哀歌的先河。

由于受到美国革命的激发，作家们创作了为数不多的戏剧。无论是倾向辉格党或是倾向托利党的戏剧作家都没有取得在诗歌中取得的那种辉煌成就，然而这些戏剧作品同样以生动和丰富多彩的方式帮助后人理解那个时代。戏剧这个领域中的始作俑者是默西·奥蒂斯·沃伦，她是詹姆斯·奥蒂斯的姐姐，也是约瑟夫·沃伦的嫂嫂。她创作的第一出剧是《拍马屁的人》(1773)，这是一出新古典主义的悲剧，波士顿大屠杀在剧中略经改头换面成了该剧的中心事件。她的《小集团》(1775) 是经过约翰·亚当斯润色，并在列克星敦战斗打响前一天开机印刷的。在创作这出剧时，沃伦没有采用她第一出剧的崇高风格，而是着重描写了那些使马萨诸塞政府变得腐败的托利党人，他们四处钻营，沽名钓誉，自私自利，背信弃义。在《混杂的集会》(1779) 中，沃伦放弃了无韵体诗转而用散文创作，该剧对允许托利党人进入战时的波士顿的社交界提出了温和的批评。人们常常把《傻瓜》(1776) 的作者说成是沃伦，然而此剧几乎可以肯定是出于他人之手，而且其作者还很可能是一位男性军人。这是一出用散文创作的

滑稽闹剧，剧中常有猥亵的语言和情节，它描写了处于华盛顿部队封锁之下，固守在波士顿的英军及其托利党同盟的困境。显而易见，此剧是对约翰·伯戈因将军所写的《封锁》(1776)的答复，后者的文本现已散失。

这个时期最雄辩的诗剧是弗瑞诺在普林斯顿的同窗和合作者休·亨利·布雷肯里奇创作的两部英雄剧——《邦克山之战》(1776)和《蒙哥马利将军之死》(1777)。这两出剧都是布雷肯里奇为当时他任教的那个学院的学生们演出而写的，它们显示了作者在运用无韵体诗创作戏剧时的娴熟自如，尤其是在第二部剧中，这种运用达到了庄严与自然的高度结合。这两部剧的另一特点是它们表达了作者对英国人的深刻仇恨。此外在《邦克山之战》中，舞台说明里有这么一句话："加德纳率领七百人上场"。这也可以说是在美国戏剧史上绝无仅有的。 150

尽管布雷肯里奇的戏剧需要大大借助于舞台表演手段，与《不列颠暴政的崩溃》相比较，它们还是堪称编剧方法的样本。《崩溃》一剧于1776年在费城出版，它是一部编年纪事剧，一般认为其作者是约翰·利科克。此剧出场人物有五十多个，剧情时而发生在欧洲，时而在美洲，它使观众有机会了解英国牧师们的某些内心思想，又给他们提供了一幅幅马萨诸塞、弗吉尼亚和加拿大等地的战争速写图。与此恰好相反的是罗伯特·芒福德的结构紧密的喜剧《爱国者》。此剧到了1798年才出版，然而其写作日期显然是在1776年7月后不久。芒福德显然对十八世纪的喜剧传统十分熟悉，在这出剧中他揭露了那些把个人野心藏在爱国主义面具之下的人物的虚伪本质。该剧清新明快，也许是美国革命时期戏剧中至今仍值得上演的唯一的一部。

至今仍然保存下来的亲英派喜剧的艺术成就则没有这样可观。1776年在纽约出版的《布鲁克林之战》是一位匿名作者创作的滑稽剧，它以闹剧的方式嘲笑了美国的军事领导人。在剧中伊斯雷尔·普特曼是一位类似丑角的盗窃牲口的小偷，而乔治·华盛顿为了赢得女仆的欢心不惜破费。《痴汉，或幸运的立约者》(1782)是用民谣体写作的假面歌剧，该剧旨在提醒美国人与法国人结盟的危险。乔纳森·休厄尔的《医治忧郁》(1775)则要简单一些，它对观众的影响也要更大些。该剧的剧情发生在新英格兰的一家小酒店中，主要是"在饮酒和吸烟时关于时局的一席对话"。在鼓吹与英国人合作这方面，休厄尔笔下那些人物的村夫野语比当时亲英派写的小册子更具有说服力。

休厄尔的戏剧中的乡村背景和闲谈使人想起美国革命时期最有力的戏剧——克雷夫科尔创作的《风景》。克氏在1778年完稿时准备以单行本的形式出版此剧，但直到他去世时都未能实现这个心愿。这出剧由六个场景组成，它们展示了处于"公共安全委员会"统治之下的赫德森河谷社区每天的生活情景。克雷夫科尔运用了他在其他著作中从未使用过的反讽手法，揭示了这个小小的世界中的委员们和军事领导人的内心世界，并把美国乡村描绘成孕育了一场颠倒社会道德结构的革命的黑暗地方。 151

克雷夫科尔在戏剧领域内从事的唯一实验使他写出了当时最有影响的作品，他的小品文也同样技压群芳。他有一些颇有天赋的竞争对手，如弗兰西斯·霍普金森和本杰明·富兰克林。前者写的《一个美丽的故事》(1774)以寓指的方式重现了殖民地与

大不列颠失和的史实；后者写的《普鲁士国王的敕令》(1773) 把英国对美洲殖民地的要求巧妙地转化为普鲁士对英国的要求。富兰克林的另外一篇小品文《贩卖德国雇佣兵》(1777)，则以斯威夫特的笔法谴责了把人当作炮灰这一作法。克雷夫科尔的小品文尽管只描写了南北战争给美国人民生活带来的混乱，以及在这期间发生的一些轶闻趣事，但它们仍属这个时期少有的佳作。因为克雷夫科尔并没有把美国革命期间发生的事件本身当作主题，而是把它们视为普遍经验的范例。

与《风景》等其他英文著作一样，克雷夫科尔的小品文并没有收入他著名的《美国农民来信》(1782) 一书中，克氏的小品文是在他 1779 年离开纽约松山农场返回故国法兰西之前不久写的，然而直至 1925 年，它们才作为《十八世纪美国小品文集》的重要组成部分公开出版。一般人认为《美国农民来信》充满天真的乐观情调，而这些小品文所包含的愤世嫉俗的情绪与上述印象适成强烈对照。在描述自由派的迫害和亲英派的恐怖主义时，它们谴责的对象不仅仅是其中的某一方，而是战争本身，这在美国革命时期的主要著作中是绝无仅有的。克雷夫科尔认为一切政治词藻都是虚伪的，他满怀同情地描写了普通人民在暴力冲突中遭受到的苦难。在这里甚至施暴人也是受害者。当一个亲英派游击队的领导人正准备用战斧劈死一个年青的母亲时，他突然意识到他已变成了可怕的恶魔。这个时期的其他作家都没有像克雷夫科尔那样把战争主要视为人性和良心的试金石，这也许是因为他们没有克氏的眼光和艺术表现力。

在美国革命时期的所有文学体裁中，有关个人的记叙是内容最丰富、最引人入胜、同时也是最简单朴素的体裁。这种体裁的作者包括来自欧洲的贵族和新英格兰的农民的后代，这些作品记叙了处于革命时期这一乱世中的个人生活经历。它们在数量上可与当时的政治论著抗衡，而且以具体的经验弥补了后者抽象描写的不足。与克雷夫科尔的小品文一样，它们都记叙了作者在革命时期的亲身经历。尽管这些文章不一定都充满着生动的形象和充沛的激情，但它们都如实地描写了那一段岁月的日常生活。那个时期写作的个人记叙流传至今者数以百计，它们大多是粗通文理的士兵的日志，其意义主要在于其历史价值，然而它们之中的上乘之作在美国文学的一个重要组成部分——传记作品中却占有突出的地位。

152

正如早期的宗教论说文是后来的政治小册子的前身一样，美国革命时期的个人记叙可以追溯到以前那些因天祐而得以在陆路上或海上航行中脱险的记叙作品，然而最显而易见的源头却是那些有关在印第安人部落里度过的俘虏生活的记述。这段时期的一些记叙文可以说是记叙印第安人俘虏生活经历的完美样本，它们既描述了印第安人的野蛮和残忍，又记载了主人公奇迹般的逃离过程。这些文章中的代表作是《约翰·斯洛弗历险记》(1783)，它是休·亨利·布雷肯里奇根据不识字的斯洛弗的口述整理而成，发表在弗瑞诺的《自由人杂志》上。更常见的情况是把记叙印第安人俘虏生活的模式用于描写当英国人俘虏的经历，例如在《记伊桑·艾伦上校的俘虏生活》(1779) 中，作者记叙了这位提康德罗加之战的英雄如何以边疆开拓者的无畏气概面对英军的迫害。

在美国革命时期有关俘虏生活的记叙文中，停泊在纽约港中的囚船常常作为英国压迫的最可怕的代表形象出现，如同弗瑞诺的诗描写的那样，成千的美国青年人在这些浮动的死亡营中葬身。那些劫后余生的人们写下了一打多关于这种生活的记叙，其中最有代表性的有：托玛斯·德林写的《泽西城囚船生活记实》(1829)，书中描写了囚船中肮脏的环境、成堆的蚤虱以及夜间船上种种可怖的声响；托玛斯·安德罗斯写的《泽西城的老囚徒》(1833)，作者认为他的遭遇是上帝的安排，并用加尔文教义解释这一切，认为囚船代表着整个世界——“一个囚禁着有罪的、痛苦的和垂死的人们的巨大囚室”。美国革命时期的俘虏生活故事颇受大众的欢迎，它的特殊意义不像安德罗斯理解的那样复杂和抽象，即是说它有着罪恶和获得拯救的寓意，而是在于通过囚禁和获释的过程，暗示了美国从屈从与暴力到独立与和平的过程。 153

如果说这个时期的其他类型的个人生活故事缺乏俘虏生活故事所具有的连贯性和象征性，那么它们在描写范围和种类等方面仍具有吸引力。就其描写范围的广度而言，詹姆斯·撒切尔的《美国革命战争中的一部军事日志》(1823)在同类著作中可以说是无与伦比。撒切尔是医学院的学生，他在坎布里奇加入华盛顿的部队，一直到1783年1月才退伍。约翰·亚当斯称此书是“我亲眼见到的那些事实的最自然、最简明、最忠实的记录”，其杰出之处主要不在于它记叙了围攻约克城等宏伟壮观的场面，而在于它详细地描写了军营生活，包括青年军官们的决斗和为严明部队纪律而施行的鞭笞和绞刑等。尽管此书不乏作者的个性，然而撒切尔本人在书中却从未出场，只是扮演了一个忠实报道者的角色而已。亚历山大·格雷顿则要自信得多，因为在他的《回忆录》(1811)中处处有他骄傲的身影。格雷顿的父亲是费城一家时髦寄宿公寓的看守人，其子在宾夕法尼亚前线参军，担任上尉军职，后来又加入了华盛顿的部队，时值1776年夏秋之交，该部队正竭力阻止纽约城落入英军之手，但未果。新英格兰部队军官们的素质之差使格雷顿十分吃惊，对于《独立宣言》他则无动于衷。该年11月华盛顿堡陷落，他成了俘虏，并在纽约过了八个月的俘虏生活。当他的同僚们在战壕中生病挨饿时，他却获得了宣誓释放的优待。他回到宾夕法尼亚，在那里娶妻生子，袖手旁观地渡过了战争剩余的年月。尽管格雷顿这个人不讨人喜欢，但他的确是一位精力充沛，头脑复杂的作家，他用绅士的眼光来观察美国革命，这是非常有趣而且也是非正统的。

一些欧洲人参加了美国革命，他们的记叙为这段历史提供了更加不同的视角。在这些记叙文中最有趣的是巴龙·冯·里德塞尔夫人写的《日志》，它在1800年初版于柏林，尔后又在1827年译为英文。此书的作者是伯戈因部队中的一位德国籍指挥官的妻子，这位年青的贵妇与她的三个女儿于1776年前去探视她在加拿大的丈夫，并与其夫一道参加了部队向南方的推进。1777年10月，经过一场血腥混战后部队在萨拉托加被击溃，她和丈夫两人均被俘，在渡过漫长的俘虏生活后才于1783年返回欧洲。在《日志》的整个叙述过程中，她那自己都未曾意识到的勇气和宁静的责任感，以及她那敏锐的眼光和良好的判断力，都清晰地展现在字里行间。在各个方面，她都和格雷顿刚好相反，她表现出来的高尚品格同她的社会地位并不相关。 154

最能代表这个时期有关个人生活记叙这一体裁的两部作品都是美国本土作家写的。纳撒尼尔·范宁写的《一个美国海军军官的冒险生涯纪实》(1806) 以极其生动的笔调描写了海上战争。范宁最初在一艘掠私船上服役，他被俘后与对方的俘虏交换而获释，然后被派到法国，在那里他以海军学校学生的身份在约翰·保尔·琼斯的已有六十年船龄的"好人理查德号"上服役。在船上他领教了琼斯的拳打脚踢，并经历了与"塞拉皮斯号"进行的一场恶战。他后来成了指挥官，并以琼斯的方式指挥战舰重创英国船只。范宁的《纪实》是一部佳作，风格轻快粗犷，内容既生动又令人信服。它的主要价值在于作者以很长的篇幅刻画了琼斯这个人物形象，记叙了十八世纪海战的策略以及酷烈的战斗。范宁也记叙了他这个康涅狄格扬基佬在欧洲的陌生世界中的生活：他早晨被街上木屐的嗒嗒声唤醒；天主教会使用圣水和拉丁文的方式使他感到不解；当地妇女的行为使他感到吃惊，因为他发现她们"待人接物非常随便"。

更富于小说性的是约瑟夫·普卢姆·马丁写的《一个美国革命时期的士兵的冒险生涯纪实》(1830)。当马丁写此书时，他已是年逾六旬的老翁。书中的回忆将读者带回马丁的少年时代，这个康涅狄格的农村少年经过软磨硬缠，终于得到他的祖父的同意参加民兵部队。他那时有一股初生牛犊的劲头，一点也不清楚将会面临的危险。他在 1776 年从长岛和曼哈顿的撤退行动中安然无恙，尽管当时离英军如此之近，"甚至能看清他们身上的钮扣"。在 1777 年初，他加入了美国军队，随后参加费城保卫战，并在瓦利福奇渡过冬天；在 1778 年，他参加了蒙默恩之役；在 1781 年，他战斗在约克敦前线，在长期的战斗生活中，他逐渐长大成人。在马丁的故事中没有英雄主义，也没有对战争的美化。士兵们的真正敌人是天气，有时候"天气是如此之冷，简直要把人冻成两半"。他们的另一个敌人是美洲殖民地国会，因为它一连几个月不发军饷给它的部队，使士兵们在土地肥沃、物产丰富、但在政治上保持中立的地区挨饿。"我经常发现，"他这样讽刺地评论道，"那些日子不仅是对灵魂，而且也是对肉体的考验。"在他的八年的部队生活的回忆中，饥饿和疲惫是永难忘记的一个部分，但它们始终贯穿着那种后来被称为美国式的幽默："那老年妇女在火上烤她的丈夫，而不是烤他的衣服，为的是杀死他身上的虱子。她一面烤，一面对他说：'你必须一边笑，一边忍着'"。老妇的这个建议实际上也是这本充满勇敢和奇特的乐观精神的真实的书籍的主题。

155

如果说马丁等人的个人生活故事算不上文学著作，那么正如詹姆斯·弗尼莫·库珀在阅读格雷顿和范宁的书后所发现的那样，它们可以为文学著作提供很好的素材。麦尔维尔的《伊斯雷尔·波特》(1855) 堪称世界文学中有关美国革命的最生动最富于人性的作品。显然，这部作品是直接根据三部自传性作品写成的，即上面曾提及的伊桑·艾伦和纳撒尼尔·范宁的作品，以及《伊斯雷尔·R·波特的生活和历险记》(1824)。后者是这些朴实无华的记叙文的又一个例子，通过它们，美国革命作为活生生的经验，而不仅是作为历史事件一直流传至今。

托玛斯·菲尔布里克 撰文　　袁德成 译

共和国初期的诗歌

读者们已经习惯于在艾德加·爱伦·坡和拉尔夫·华尔多·爱默生的抒情诗中 156 寻觅象征美，对于沃尔特·惠特曼和艾米莉·狄金森诗歌中那咄咄逼人的自我主义他们已屡见不鲜，但是如果阅读美国革命时期的诗歌，他们就会发现，要想在这些诗歌中发现美国的本土色彩是很不容易的。这些诗歌大都具有说教的性质，因而很难唤起读者的想象，而且它们之中许多诗作与其说是诗歌，还不如说是押韵的散文。这段时期的诗人，诸如菲利浦·弗瑞诺、约翰·特朗布尔、乔尔·巴洛、蒂莫西·德怀特和戴维·汉弗莱斯等，曾一再招致人们的批评，在这些批评者中最早的要数威廉·卡伦·布莱恩特，他在1818年这样评论道：

> 他们最大的愿望是使他们的诗歌达到崇高的、合乎韵律的、夸饰的程度，即用一种矫揉造作的高雅文体进行创作，这种文体给予作家心灵的自由相当于一副高跷给予身体的自由，任何上升或下降都会显得突然而勉强。诗人的想象被局限在他十分熟悉的范围之内，他永远被不自然的风格束缚住，并用那风格形成的镣铐敲击出永远雷同的音调。尽管他们的创作方法并非一无是处，然而他们却总是按照那种高贵诗体的模式，即那种和谐但却令人生厌的工整的诗体来作诗歌。

后来的诗人们不谋而合地具有与布莱恩特类似的反感；对于美国文学中一些最重要的诗人们来说，上述五位曾被称为作家的人物除了激起他们的厌恶之外并未产生其他任何影响。弗瑞诺的一些短诗和巴洛的《私生子》(1793) 至今仍被收入供学生阅读的文选中，除此之外，这时期的诗歌已不在当今人们的心目中占有任何位置。只有研究文学史的专家偶尔会去阅读它们当中一些较好的长诗，如特朗布尔的《马克芬戈尔》、巴洛的《哥伦布的预见》和德怀特的《格林菲尔德山》等。当人们不再认为对英国诗歌的语言和形式的模仿是一种高雅的行为时，这时期的诗歌就如同它们描写的对 157 象——当时的文化危机一样也成了明日黄花。

"诗歌"这个词意味着运用高度的技巧来抒发个人的情感，持这种观念的人是很难理解（更不用说欣赏）上述作家们的创作意图和成就的。除了特朗布尔外，他们所有人都曾进过大学，并准备毕业后当牧师或律师。在纽黑文和普林斯顿，他们学的是西赛罗的演讲术、贺拉斯的颂诗、凯姆斯、布莱尔和沃德等人的修辞术以及基督教的神学教义等。他们既崇拜古典作家，又推崇现代大师，都饱读过德莱顿、蒲伯、弥尔顿、汤姆逊、格雷和柯林斯等人的诗作。他们最初发表的诗歌实际上是西塞罗式的演讲的变体（包括引言、叙述、论证与反论证、结论等），力求使学术界的读者们相信他们所属的文化必将有一个光辉的未来。甚至在战争开始前五年，特朗布尔、弗瑞诺和德怀特就已经把无韵体诗和英雄对偶句诗体用于劝导社区居民的工作。他们的诗歌充满着千福年和启示录的术语，起着预言世俗政治的作用。到了批准宪法的时候，这五个诗人都在社会各个重要领域担当了职务，如充当外交人员、编辑,、新闻工作者、法官、牧师和教师等。与他们从事的职业相比，诗歌创作自然降到次要的地位，这不仅因为写诗无利可图，而且因为他们为公共利益而从事的事业比诗歌或者他们的职业更为重要。换言之，他们正致力于推广一种人们有着不同理解的泛共和主义。

如果继续沿用习惯的说法，把特朗布尔、德怀特、汉弗莱斯和巴洛这四位诗人统称为"康涅狄格才子"，那么无异于抱住这个狭隘而歪曲事实真象的标签不放，一误再误。他们之所以获得这样一个称号，是由于他们合写了一部诙谐模仿英雄史诗《安纳恰德》（1786——1787），然而这部作品却几乎没有体现他们昂扬的乐观主义精神和对大众事业的高度的进取心。他们从来没有打算当现代所谓的那种"才子"，他们也不同意亚历山大·蒲伯对诗才所下的定义："真正的诗才在于能确切地表现自然/思想虽不一定新颖，但却从未如此精妙地表达过。"他们的目的在于运用旧的诗歌形式和语言，使一个新兴国家的人民认识到新思想中包含的真理，从而取代他们曾经模仿的英国传统。

尽管这四位诗人都出生在康涅狄格并都在耶鲁大学读过书，他们的事业和价值观却不仅仅局限于那个地区，他们也没有狭隘的民族主义观点。在1788年之后，使乔尔·巴洛流连忘返的地方既有华盛顿，又有巴黎，而他在思想上的密友则包括英国的激进派、法国的革命者和弗吉尼亚的共和主义者。蒂莫西·德怀特的生涯和创作似乎可以说是具有浓烈的康涅狄格色彩，然而在唯一以乡土为题材的诗篇《格林菲尔德山》的结尾，他却用大段文字鼓吹把康涅狄格的生活方式作为新大陆的共和主义的样本。这些诗人生活在一个分裂和混乱的时代，这个时代产生的离心力把乔尔·巴洛引向自然神论乌托邦，把德怀特推向新公理会和北部联邦同盟，并促使约翰·特朗布尔嘲讽各种教派中不遵从摩西律法的活跃分子。

这些诗人也许有写作我们现在称之为"前浪漫主义抒情诗"的愿望，但是在1775年之前，向公众显示羽毛渐丰的美国文化所具有的价值是更加迫切的任务。在完成《圣克鲁斯的美人》（1776）之后若干年，菲利浦·弗瑞诺一直用他的笔为美国革命服务，而不是使政治为诗歌服务。德怀特、巴洛和汉弗莱斯的较长的诗篇是世俗的布道

文，它们的对象是有着种种需要的美国人民：他们需要有人替他们描述现状，规划未来；在一些特殊的事情上，例如务农、军事协定、对印第安人的政策、家庭管理，以及为这个发展中的共和国（它给他们带来了最大的希望和忧虑）制定一个最佳计划等，他们都需要指导。

为了完成他们作为公民的使命，这些诗人把苏格兰的常识认识论和关于幻想的特殊观念结合起来，创造了一种诗歌美学，这种诗歌美学后来被下一代人否定。按照这种理论，真理存在于意识之外；现实存在于客体、制度和外界的精神力之中。诗人的职责不在于通过独特的想象再造这个世界，而在于运用一般范畴的语言来描述这个世界或激发关于这个世界的想象。蒂莫西·德怀特认为，诗歌创作"不是其他什么，而是将心灵通过观察得来的种种观念加以调合，并运用这些材料创造出新的形象或图画。"在《论想象》(1773) 中，菲利斯·惠特利表现出对牛顿的认识论的宽容，他说：诗人的"心灵的光学"应当"测量天空、探寻天上的领域。/那是理解整个宇宙，/或是使不受束缚的心灵在新的世界面前惊叹的唯一方式。"一般人把诗人的特殊心智能力称为幻想，幻想的目的在于创造与普遍理性相一致的形象，而它本身则依赖于《圣经》。因此，理查德·艾尔索普在其长达二千三百行的诗篇《幻想的魅力》(1788) 中声称：幻想是人的"一面魔镜……它的魔力能使/过去和未来的事情凸现。"弗瑞诺为人熟知的在《幻想的力量》(1770) 诗中对幻想力量的讴歌也只是在最严格的意义上讲 159 才算是"前浪漫主义"。幻想是一个"警觉的、不停留的流浪者，/始终在乘风飘游，"它的职能是在物质和精神世界中漫游，以便把"无数的事物的形象"结合成一个整体，而这些形象都是"全能的上帝的思想和观念/在理性天平上的结合。"

上述诗学被尊崇蒲伯和弥尔顿的那一代人所接受，它也激励了十八世纪七十年代的美国青年诗人用传统的英国诗歌的形式和语言来创造他们的新文学。汉弗莱斯一度曾颇受欢迎的《致美利坚合众国军队》(1780) 显示了美国向西扩展的未来，也是这类诗歌的一个很好的样本：

用我们所有的一切，让我们一齐起来，
去寻找那更明亮的原野和更宽广的天空；
在那儿俄亥俄琥珀色的美丽原野起伏，
大自然像一个骄傲的处女散发出馨香；
在那儿大自然的美丽和乡村的安闲，
将抚慰战争的辛苦与劳顿。
树丛的凉荫和洒满阳光的山丘，
小溪日夜不息的潺潺流水，
正午时在树林深处的休憩，
傍晚在鲜花丛中的漫步，
树林散发出的甜蜜的馨香，

盛开不败的鲜花映出的春天的光辉，
这一切都在那儿等待着你；上帝将赐福给
辛勤工作的人，
一切劳动果实将属于你，正如那儿的土地
属于你一样。

上面引的这首诗的格调并不十分高雅，只属于中等程度，但布莱恩特所垢病的“高贵的诗体”和“和谐但却令人生厌的工整”在这段引文中显而易见。每一个名词都有形容词修饰；韵律始终采取抑扬格，很少变化。末尾的对偶句充满乡土主义色彩，然而表现的却是弥尔顿花园中文人的闲适情调，而非农夫在俄亥俄田野里劳作的艰辛。由于对这种诗歌创作方法素有研究，汉弗莱斯以每天五十行的速度写作这首诗。乔尔·巴洛写作二千四百行的《哥伦布的预见》也只花了一个月。然而上面的引文中预言的那些东西却表明了存在着某种迫切的文化需要，然而它却是布莱恩特没有看到的。对于汉弗莱斯说来，诗歌是一种劝导形式，所要达到的目的是进一步发展神圣的文化事业。他的诗行使未来的定居者们相信，由于拥有了新大陆的土地，人们所熟悉的那类牧歌中描写的极乐境界将永驻人间。

美国的自我界定的危机使得爱国的诗人们特别钟爱诗歌的一种亚体裁。这种诗歌的长度介于二百行至六百行之间，形式为英雄对偶句诗或无韵体诗，它是采用修辞手段写成的预言，所以人们把它称为“展望诗”、“预言诗”或“讴歌光辉的诗”。这些诗歌中较为有名的有：特朗布尔的《美国光辉未来的展望》，弗瑞诺和布雷肯里奇合写的《美洲正在升起的光辉》(1771)；德怀特的《美洲；或一首关于在不列颠殖民地开发定居的诗》(1772?)；巴洛的《和平展望》(1778)；汉弗莱斯的《一首关于美国的幸福的诗》(1786)。名气较小、手法较少变化的诗作有保罗·艾伦的《美国的幸福》(1781)、塞缪尔·洛的《和平》(1783)、菲利斯·惠特利的《自由与和平》(1784)、约瑟夫·布朗·莱德的《美国展望》(1785)、约翰·布莱尔·林恩的《美国的福祉》(1791)、本杰明·普莱姆的《美国的光荣》(1791)以及写作日期最早的、亚历山大·马丁的《美国》(1769)。这种体裁的原型无疑是《失乐园》(1674)最后两卷中天使迈克尔所作的预言，然而在美国作家笔下，站在高山上对未来的展望已不仅仅出现在叙述的高潮，因为展望本身已经成为诗体演说的主题，不论这演说实际上发表与否。

由于美国革命的前景不明朗，所以展望未来的诗人只好依据对未来的变化不定的看法来运用诗歌中的预言传统。在黑暗的丛林中，在起伏的山岗上，或者在幽深的墓穴里，六翼天使或缪斯会出现在诗人面前，告诉他美国人对幸福的追求必将得到报偿。新近获得灵感的诗人以世俗和宗教的权威口气发言，他们在历史的长河中上下求索，确认美国革命是他们前辈的进步的新教精神的结果，表明移民的狂热是如何将帝国的势力带到新大陆，并预示各种形式的共和主义、和平和帝国将从美利坚合众国扩展到西半球以至于全世界。农场与工厂、教堂的尖顶与市场、科学与艺术、自由与法制，这

一切都将以互补的方式扩展到荒原之上。有时候，未来的美国被说成是至福一千年的开端；而在另一些时候，诗人们只是用太平盛世的语言而不是用太平盛世的形象来描述这个国家。无论这个共和帝国在人们心目中的形象如何，它的未来据说是确定无疑的，只要它的拥护者们按照他们的信仰行事就行了。

不管我们怎样评价这些展望诗的艺术价值，作为早期美国共和国的自我表白，它们的重要性是无论怎样估计也不会过高的。在这些诗歌中，我们会发现改良主义和保护主义的思想，它们对后来的门罗主义、“命定扩张论”、宅地法和十九世纪九十年代 161 的帝国主义等都有重大的影响。这些诗歌包容了处于发展过程中的美国文化的各个不同的方面，它们不仅以人们所熟悉的方式描绘了美国的未来，而且还释放出建设这个未来所需要的力量。它们与约翰·德纳姆、亚历山大·蒲伯和约翰·戴尔等人所写的英国风景诗不同，因为在这些诗中，诗人以观察者的身份面对着田园文明沉思冥想，而美国展望诗则不折不扣地是关于未来的诗歌。这种诗歌的最极端的形态是它将整个文化投射在一片空白上。

展望诗的不限定性使其篇幅可长可短。弗兰西斯·斯科特·基的《星条旗》（1814）是用音调铿锵的抑抑扬格对偶句诗体写成的，它包含若干修辞性感叹句（如“啊，假如你能看见”），它还充满着信念，即是说胜利、和平和自由必将在黎明时降临在这片“上帝拯救的土地”上。与德怀特的《美洲，在光辉中升起的美洲》（1783）相同，《星条旗》属于展望诗中篇幅较短的那一类。这两首诗的成功都应归功于它们采用的英国饮酒歌的韵律。这也很好地说明了在那个时代旧瓶装新酒的必要性。

更多的展望诗没有如此凝练简短，而是充分展开了的。特朗布尔的《马克芬戈尔》、德怀特的《迦南的征服》（1785）和《格林菲尔德山》、巴洛的《哥伦布的预见》、弗瑞诺的未完成的《崛起的帝国》（1790）以及艾尔索普的《幻想的魅力》都在对未来的展望中达到高潮。巴洛的《哥伦比亚德》（1870）（此诗是《哥伦布的预见》的改写本）与其说叙事史诗，还不如说是一篇大大扩展了的讴歌美洲崛起的光辉的演说词。由于展望诗人极力想要了解共和国的未来，他们因此遇到了他们的后代将要面临的问题。他们极力调和普遍理性与《圣经》的权威之间的矛盾，抨击了人世间的奴隶制，并主张妇女作为附属物必须恪守男人们制定的道德规范。《哥伦比亚德》面世不久即遭到很多人的嘲笑，然而在它为数甚少的读者中却很少有人注意到巴洛在此书最后一卷中预言了巴拿马运河、潜水艇、飞机、联合国以及一种全球通用的语言的出现。他还告诫读者：国际贸易最终将是人类制止世界大战的唯一手段。

上述这种适合于赞颂的长篇诗歌抹掉了诗人心中怀疑的阴影。但由于建立共和国是一个漫长而艰难的过程，共和国诗人们的疑惧总要在《启示录》般黑暗的幻象中出现，因此，对并不现实的希望的公开宣扬，后面接踵而来的往往是同样不应有的悲哀。特朗布尔在写了《美国光辉未来的展望》（1770）之后又写下了《致时代的哀歌》 162（1774）。后者的诱因是英国人关闭波士顿港一事，它使得特朗布尔产生了梦魇般的幻象。他看见欧洲的死神正朝着美洲的自由皱眉，并把新大陆淹没在压迫的洪水之中。蒂

莫西·德怀特最初曾希望约书亚对旧迦南的征服一事可以为乔治·华盛顿为新迦南的奠基提供一个《圣经》的原型和史诗般的预示。但仅仅在《迦南的征服》出版之后三年，德怀特就在《邪教的胜利》(1788) 中警告说：帝国向西扩张的结果可能会导致一个反基督的撒旦王国在美洲建立。弗瑞诺在年青时曾盼望会出现一个"新耶路撒冷"、"另一个迦南"，然而这希望却让位给另一种预见：整个美国都将处于英国囚船那种地狱般的统治之下；弗瑞诺还认为，共和主义者们应该明白，欧洲的暴君们"企图将它们的帝国扩展到全球，/他们想奴役、消灭、夺取并征服一切。"戴维·汉弗莱斯是乐观主义者中最不保守的一员，然而甚至他也在《华盛顿将军之死》(1804) 和《美国未来的光荣》(1804) 中预言，共和国之父必然会在漫长黑夜的尽头死去，尤其因为美国最近在阿尔及利亚征服者面前表现得那样怯懦。

尽管诗人们明白黎明之前的夜晚最黑暗，他们的诗作表明，展望诗的开放性使诗人们趋于描写极端的形象：坚信或怀疑，秩序或混乱，至福一千年或世界末日，伊甸园或地狱。在关于康沃利斯、查尔斯·吕西、丹尼尔·谢伊、伏尔泰、潘恩、伯克、汉密尔顿和杰斐逊等人的预言诗中，各式各样的恶行彼此取代，据此我们可以认为，在对共和国灿烂的未来怀着期望的同时，人们的心中也存在着对最黑暗的阴谋的担心。这两种预言有着完全相反的结论，然而就其形式和纯粹的想象性而言，它们实际上是一回事。这是因为还不存在一个美国，以供诗人们核实其预言的可靠性，所以，这些预言只是把他们的希望和担心投射在一个尚未形成的政体和空旷的原野上。预言诗这种双重体裁包含了一个复合的预见的两个组成部分。人们常常以为它反映了那个时代的天真的信心，然而实际上它表现的世界观要复杂得多。当戴维·汉弗莱斯宣称"作为自由之子，我们三倍地幸福"（荷马、维吉尔和弥尔顿都讲过类似的话）时，他是在利用文学类比的手段来强调他那一代人的英雄主义，然而如果我们考虑到 1780 年的战争背景，我们就会明白他这种做法无异于在黑暗中吹口哨聊以壮胆而已。

这个时代的具有自我分裂性质的预见在乔尔·巴洛的诗歌中最为明显，因为他相信共和主义理论，所以他认为是思想掌握人，而不是人掌握思想。巴洛美洲诗歌的唯一的英雄主义特征表现在他始终能从共和主义的立场做出适当的反响：当六翼天使显示自由事业向前发展时，巴洛就唱出欢欣的调子，而当六翼天使显示出贵族和僧侣的颠覆破坏时，他的调子就低沉下来。如果说德怀特关于邪教会在美洲取胜的忧虑在现在看来是近乎妄想狂的话（因为它全然没有根据），那么巴洛在《国王的阴谋》(1792) 中表现出来的恐惧也和德怀特相差无几。直到巴洛写下了他的最后一首诗《给一只俄国黑乌鸦的建议》(1812)，这种《启示录》式的讴歌正在升起的光辉的诗歌才第一次被植入历史现实之中。巴洛这首遒劲而激越的诗作于波兰，当时法国军队正从莫斯科撤退，作者把拿破仑视为他长期憎恶的君权和军事势力的象征，并承认这些势力正在蹂躏文明世界。诗中展现了种种景象，如士兵们冻僵的尸体和他们那谴责上帝的死不瞑目的双眼等，这一切使猎食鸟这一主题（诗人建议乌鸦飞往南方去寻觅温暖的食物）取得了史诗般的辉煌效果，而这种效果是巴洛一直未能取得的。在"康涅狄

格才子”创作的讴歌正在升起的光辉的诗歌中，巴洛的诗作以其虚无主义色彩和全球视角引人瞩目，该诗也取得了这一类诗歌未曾预料到的成果。

菲利蒲·弗瑞诺与霍普金斯、德怀特和巴洛等人不同，他把发表在报上的诗歌作为捍卫革命的武器，并用工人般朴素的语言来写作他的爱国主义诗篇，这也是他一直被视为一位质朴的共和主义诗人的原因。由于弗瑞诺遵从了作品要为普遍大众所喜闻乐见这一文学传统，德怀特、汉弗莱斯、特朗布尔和巴洛都对他嗤之以鼻。一边是“绅士”弗兰西斯·霍普金斯，一边是“工人”菲利蒲·弗瑞诺，他们互相攻击，称对方为“不可救药的恶棍”或“分文不值的弗兰西斯”。尽管弗瑞诺的战争诗被人冷淡地说成是没有文学价值的宣传品，但他的其他一些诗歌的确值得重视。作为一位笔调亲切的诗人，他曾写下了一些带思索性质的优美的短诗，如关于死亡的《野忍冬》(1786)，关于想象中的冥世生活的《印第安人的墓地》(1788)，关于一般人轻视诗歌这一现象的《致一位作家》(1788)，以及关于衰老的《观察一个大红苹果有感》(1882)。在《圣克鲁斯的美人》(1779) 和《作于罗约港》(1788) 中，他描写了加勒比人的感官享乐及其政治代价；在《亚尔古英雄》(1788) 和《飓风》(1785) 中，这位海洋诗人还以象征的手法描写了这个失去方向的混乱世界。

在弗瑞诺后期的长诗中可以看到对美国是正在升起的光辉这一假定的种种不同的看法。在《一幅时代的图画》(1782)、《警告美国》(1792)、《千福年：致一位夸夸其谈的广场演说家》(1797) 和《关于国家由民主合众国演变成专制王朝的沉思》(1815) 等诗中，弗瑞诺表达了他对自由能否存在下去的日渐增长的怀疑。弗瑞诺担心 164 美国人会永远去追求那幻影般的幸福，但他既不情愿放弃进步的希望，又不愿意否定与这种希望相抵触的事实。正如他关于死亡的诗歌具有冲淡阴郁气氛的幽默情调一样，他的政治诗具有诚实的尊严。就主题的多样性和思想倾向的复杂性而言，弗瑞诺的诗歌在他那个时代是无与伦比的。

即使我们认为诗歌应该是具有永恒美的人工制品，这段时期的诗歌成就也并不像布莱恩特认为的那样不值一提。由于存在着把诗歌用于完成共和主义使命的迫切需要，再加上因此而产生的长篇韵体辩护文，这段时期的最优秀的诗歌只可能是对英雄体史诗和滑稽讽刺诗的诙谐模仿，而不可能是史诗和颂诗。约翰·特朗布尔的《沉闷的进展》(1772、1773) 和《马克芬戈尔》(1775，1782)，均是轻松愉快的滑稽叙事诗，它们既嘲讽了那个时代的“普通人物”，如纨绔子弟、打情骂俏者和英国托利党人等，也揶揄了新生的共和国的支柱，如古典教育、公理会教士的长期任职和自由子弟会等。其他擅长写作八音节对偶句体的诗人，包括塞缪尔·巴特勒和乔纳森·斯威夫特，都没有能够如此娴熟地运用有完全韵作补充的，仿佛是无意间自然形成的不完全韵。在下面四行诗中，傻瓜汤姆在毕业时这样描述他在耶鲁大学的“少有的冒险”：

我们的英雄的才智和学识
现在能被毕业文凭证实

就是这张文凭，他很快地
学会了阅读它，并弄懂了上面写的是啥。

当德怀特、巴洛、纳撒尼尔·塔克、理查德·斯诺登以及其他诗人忙于考虑如何用适当的方式将美国革命的爱国者们提高到荷马史诗人物的高度时，特朗布尔却用诙谐的手法和史诗的明喻来描绘打架，并以此来影射亲英派的失败：

致命的铁铲在他后面
猛地一击：
他那弯曲的膝盖再也无力支持，
他那伟岸的身躯躺在地上；
他躺卧在地上，像一棵倒下的古老的橡树，
或者像一座在暴风雨中倒坍的高塔，
或者像其他东西——所有人都知道的东西
只要用史诗的形式稍微咏赞一下就成。

特朗布尔是一个早熟的诗人，在他那短促的诗人生涯（1770——1782）中，他取得了165 其他同时代诗人从未取得过的文学成就。他深深懂得，与其亦步亦趋地模仿那些英国作家，例如霍格思、斯威夫特、麦克弗森和丘吉尔等，还不如戏谑地将他们的风格揉进自己的作品里。他还认识到，与一味严肃的说教和苛刻的讽刺相比，混合的语调具有更多的说服力。最重要的是，他从未忘记简洁在诗歌中的重要性，以及在写诗时何时应当停笔。

在写作短篇滑稽诗方面，美国诗人表明他们也同样才具非凡，究其原因也许是因为他们至少在那时并不热衷于攀登帕那萨斯山。《安纳恰德》的开篇显示出它是《群愚史诗》的带有政治色彩的变体，它还表明，可以借用英国滑稽的仿史诗的传统来卓有成效地表现共和主义者对于社会混乱的担心。弗瑞诺可能会羡慕霍普金斯的《木桶战》(1778) 的成功，这是一首长期以来一直为读者喜爱的“口头”民谣，该民谣讽刺了那些愚蠢的英国士兵，他们怀疑那些在河上漂浮的木桶中隐藏着美国起义者，因此徒劳无益地向他们开火。巴洛的《私生子》则由于其简短、怀旧和具有性的意味的双关语而读者甚少。

除了上述人们熟知的名篇外，还有许多其他短篇滑稽诗值得我们注意：特朗布尔的《喜歌》和《猫头鹰与麻雀》；约瑟夫·布朗·莱德的《老马的墓志铭》和《幸福是什么？》；罗亚尔·泰勒的《一首致饮料酒的安那克里昂体诗》和《为七月四日作的颂诗》；乔治·塔克的《玩世不恭的人》和《心怀不满的学生》；勒缪尔·霍普金斯揭露医生和牧师的虚伪的《一位死于治癌庸医之手的病人的墓志铭》和《伪善者的希望》。罗兰德·鲁奇利的《仿埃涅阿斯和狄多的故事》(1774) 中的一些段落，颇有亨利·菲

尔丁滑稽的仿史诗体的风味，诗中人物插科打诨，满口秽言。在罗亚尔·泰勒的《罪恶之源》中，整整一个时代对《失乐园》的崇敬之情被作者用低级下流的方式完全颠倒过来了。泰勒之所以匿名发表这首四行诗当然不无原因。它告诉我们，夏娃是在吸食了亚当的生命之树的果汁之后，自愿受贬堕入凡尘的。

据我们所知，美国黑人诗歌出现于十八世纪末叶，这些最早的黑人诗歌不是菲利斯·惠特利创作的那些作品，而是露西·特丽的不引人注目的《巴斯之战，1746 年 8 月 28 日》和丘比特·哈蒙的《傍晚的沉思：靠基督得救》(1760)。惠特利用英雄对偶句体创作，字斟句酌地选择诗歌词藻，他写诗的目的是为了赞扬基督教；而哈蒙则用《圣歌》的韵律和朴素的英语写作，他的作品多半是黑奴们唱的歌谣。为了使他们的诗歌得以发表，上述两位诗人不得不表现正统的基督教思想和个人的忠诚。尽管如此，他们在诗歌中一再显示出来的顺从姿态似乎并不是装出来的。只是在偶然的情况下他们才会有节制地流露出怨恨的情绪。在独立战争期间写的《善良的主人和尽职的仆人》中，166 哈蒙告诉那些感到不安的有钱的奴隶主：作为真正的基督徒，仆人们理应“认识到时局的严重/并向我们的国王发起猛攻”。惠特利的脍炙人口的名句（“基督徒们请记住，黑得像该隐的黑人们/能够变得高雅起来、并加入‘天使的行列’”）也许承认了黑人在精神上的黑暗，但它也清楚地告诫白人：灵魂的拯救给不分种族的永远平等创造了条件。

由于篇幅有限，在这里我们只能浮光掠影地概述一下其他诗人：雅各布·贝利、乔纳森·奥德尔和约瑟夫·斯坦斯伯里属于亲英派诗人；托玛斯·博克、安德鲁·伯纳比、威廉·杜克、约翰·约翰斯顿和威廉·芒福德等南方诗人的作品读者很少；写作长篇《圣经》诗和教堂诗的诗人有托马斯·布罗克韦、伊莱贾·菲奇、查尔斯·克劳福德、昌西·李、托马斯·奥迪奥恩和埃尔赫南·温切斯特；伊丽莎白·弗格森、萨拉·莫顿、朱迪思·默莉、苏珊娜·罗森和默西·奥蒂斯·沃伦等写了一些家庭题材的诗歌；其他的大西洋中部沿岸和新英格兰诗人有威廉·克利夫顿、纳撒尼尔·埃文斯、托马斯·戈弗雷、本杰明·普莱姆、乔治·理查兹和约翰·西尔森。上面这张名单还不包括报纸诗歌、圣歌以及其他民歌的佚名作者。这些诗歌的数量是如此之大，它们之中肯定有一些篇章值得我们探幽钩沉，而对它们感兴趣的肯定不会仅仅是一些抱着考古目的的研究者。

在二十世纪末叶，诗歌已完全失了社会职能，诗的价值也只是根据其复杂性和独特性来衡量，在这个时候回顾美国革命时期的诗歌，人们会认为它有如一片沙漠，因为那儿没有艺术之花开放。除非诗歌再度成为劝世救人的工具，或者滑稽诗再度成为被大家认可的传统，上述看法一时是不大可能改变的。德怀特、巴洛和弗瑞诺是通过模仿和借用才成为诗人的，他们不可能努力去追求个人的风格或独树一帜。即使他们这样做，美国革命的爆发也会促使他们把社会职责放在首位。在那个时候，为共和主义奋斗这一目标占据了压倒一切的地位。最说明问题的例子是约翰·特朗布尔完成于 1773 年的《沉闷的进展》，该诗堪称那个时期技巧最为复杂的长诗，作者居然能在那个

时候写出这样的诗，原因在于他是一个诙谐百出的怀疑论者。他主要把自己看成是诗人，而不是律师、法官或忠诚的共和主义者。

这个时期的诗歌为美国革命付出的代价还表现在一些诗人为此付出了他们的生命。诗人本杰明·丘奇是菲利浦王战争中的清教英雄的孙子，在其交口称誉的《选择》(1757）一诗中，他表达了为公众服务的愿望，同时还希望能过美好的家庭生活。到了1765年，他抛弃了不过问政治的立场，发表了一篇反对帝国主义的讽刺诗《时167 代》。在此之后，他写了一篇又一篇未署名的社论，这些文章有时支持革命，有时却反对革命。在被华盛顿将军送上军事法庭之后，他登上了去西印度群岛的航船，然而他乘的那艘船却下落不明。留在美国本土的诗人们的命运也不一定个个都好。在安娜·伊莱扎·布利克死后发表的两首诗《从布尔戈恩撤退途中有感》和《读德莱顿的“维吉尔”有感》(1777?）写得十分感人。女诗人指责美国读者，因为当纽约的高楼大厦在熊熊燃烧，美如克鲁莎的女人们一个个倒在狂叫的野蛮人的屠刀下时，他们关心的仍然是史诗中那些英雄人物的命运。阅读了这两首诗后，我们就会满意地下结论：是美国革命使这位诗人写下了她最优秀的诗歌。然而在我们心安理得地把布利克夫人写进美国文学史之前，我们必须回顾一下她惨痛的生活经历：由于“不可医治的忧郁”，她死于1783年。她患忧郁症的原因多种多样，其中包括她母亲、姐姐和侄儿的死、她丈夫被亲英分子逮捕、印第安雇佣军对她的庄园的抢掠，以及在逃离战火纷飞的地区之后她的两个孩子的夭亡等。如此有才华的诗人竟会华年早逝，的确令人痛惜。如果批评家还要因为其成就有限而苛评这个时代的诗歌，那他们也就未免太过份了。

约翰·麦克威廉斯 撰文 裘德成 译

查尔斯·布罗克登·布朗与早期美国小说

查尔斯·布罗克登·布朗的最重要的作品是在1790年至1800年这期间发表的。在有关这个时期的小说的一篇综述中，亨利·佩特认为，布朗的小说的一个主要特点在于：和其他小说相比较时，它显得十分出色。毫无疑问，联邦同盟时期以及后来一段时期的美国文学作品常常流于沉闷和枯燥，与同时期的英国文学相比尤其如此。然而正像一些英国读者所证实的那样，布罗克登·布朗的小说同他的外国竞争者相比毫不逊色，而且还有人认为，他的小说今天读来也魅力如初。把布朗的小说放在他同时代人的作品中并非显示其长处的唯一方法，不过这样做却可以揭示出在形式和主题这两个方面布朗小说与同时代其他作家的小说的相似之处。佩特的论述在这方面已做了相当多的工作；在这里我们的论述将只限于布朗及其同时代作家的最重要且最具有代表性的作品。 168

为了方便起见，我们将把论述集中在那些生（或死）在美国北部的作家身上。这样划分当然难免有片面性之嫌，尤其因为在这个时期，大多数美国作家都把英国作家当作他们仿效的榜样。大西洋两岸的作家都受到那个时代的说教风气的影响。感情与感受性，喜剧英雄，悲剧英雄和凯旋的英雄，强奸与婚姻——这些都是大西洋两岸作家共同喜欢的题材，而道德教谕则是作品想要达到的主要目的。无论在英国还是在美国，书信体小说、流浪汉小说和冒险小说都同样流行，而哥特式小说在美国的风行则与布罗克登·布朗分不开，在他手中，这种小说有了进一步的发展。 169

为了说明美国哥特式小说的独特之处及其新发展，我们有必要留意一下近年来建立的文学体裁和式样的范畴，例如，雅各宾/反雅各宾小说就是在威廉·葛德文和其他英国激进作家的影响下产生的一种小说样式，也是思想小说的雏形。它们经常被人称为“目的小说”，这是一个容易使人产生误解的标签，假如我们考虑到那个时代极其普遍的说教倾向的话。在讨论布罗克登·布朗及其同时代作家的小说时，我们必须注意到自然风貌描写的特性，看它是属于地区性的、地缘政治学的还是原始浪漫主义的。我

们还应该再次强调产生布朗小说的社会环境，因为离开它任何文本都不是完整的。

我们在这篇介绍文章的开头曾援引亨利·佩特那部内容丰富的论著，在这里我们想提一下莱斯利·菲德勒。他那令人目不暇接、美不胜收的论著（特别是《美国小说中的爱与死》）展示了美国小说闻所未闻的一面。菲德勒促使整整一代的批评家用全新的观点去审视赫尔曼·麦尔维尔和纳撒尼尔·霍桑等已有定论的文学巨匠，同时又展示了布朗等人是如何匠心独运地运用定型的人物性格模式和程式化的情节来编织出不同凡响的故事，进而肯定了这些次等作家的重要地位。菲德勒与哈里·沃费尔等学者一道，为宏扬布朗的名声作出了努力。他的划时代的论著改变了我们对布朗小说的看法，而且在过去的二十五年中为布朗小说研究指引了方向。

最近几年来，凯西·戴维森和简·汤普金斯等女权主义批评家对感伤传统的再思考激起了我们对这一传统的兴趣。她们以新的方式运用了菲德勒的性心理学理论，从而发现了一个隐而不现的文化政治和两性的社会冲突的区域，其中种种问题与现代人仍然息息相关。戴维森更是把焦点集中在读者的阅读反应上，她从历史的角度来考察这种反应，而不仅仅把文学批评用作阐述女性批评家个人感觉的工具。本文也赞同她的观点，因此也颇注重美国早期小说的文化背景。然而我们主要感谢的还是菲德勒，因为是他首开先例，把属于大众文学的作品纳人美国主体文学范围之中，并对它们大加赞赏，从而使后来的重新研究成为可能。

威廉·希尔·布朗的《同情的力量》（1789）被一些人臆断为美国的第一部小说。这部按年月顺序写作的小说曾大获成功，它体现了塞缪尔·理查逊的《克拉丽莎》（1747——1748）在美国的影响。由于理查逊和劳伦斯·斯特恩在当时影响极大，所以大多数早期美国小说都以说教为目的，情调常带感伤色彩，内容常常耸人听闻，而就水平而论谈不上天才之作。早期美国小说中的大多数作品对现代读者之所以缺乏吸引力，究其原因，除了不同时代的读者趣味不同之外，还由于作家才能的相对低下。近年来人们重新研究美国文学的结果使人不再瞧不起感伤小说，因为人们认识到这些小说精确地反映了那个时期的妇女的孤立无援的处境。然而甚至就是那些促使人们改变了对感伤小说的看法的批评家们也还在继续强调流浪汉小说和冒险小说的重要性。这两种小说的数量较少，其作者师法的对象是斯摩莱特和笛福。这些美国流浪冒险小说远逊于它们的英国样本，但是由于有着独特的幽默和特殊的地理环境，因此它们还是有其价值。虽然它们在艺术上很粗糙，但与感伤小说相比较，它们更适合现代读者的口味。

170

上述的感伤倾向和道德说教并不影响美国杰出作品的产生，这可以以《汤姆叔叔的小屋》（1851——1855）为证。这部小说也可说是一个特殊的例外，因为哈里叶特·比彻·斯托在书中采用了快节奏的行动、情节剧的场景、以及喜剧性的嬉闹和幽默的对话等手法，从而使它承受住了说教的重负。英国出生的作家苏姗娜·罗森在她所写的《夏洛特·坦普尔》中，也使用了快节奏的行动和情节剧的场景这两种手法。此书曾以“夏洛特：一个真实的故事”为标题于 1794 年在美国首次出版。斯托和罗森以她

们的作品表明，小说的感染力并不一定来源于夸张的感伤情调，因为她俩的小说在读者心中唤起的是对压迫者的仇恨和对被压迫者的同情。罗森的小说有着许多早期美国小说的弱点。她不使用复杂的手法来刻画人物性格，也不在作品中讨论困难的哲学问题，以免作品艰涩难懂，这样做的目的是为了获得广大的读者群，在这一点上她与一些现代作家并无二致。尽管如此，《夏洛特·坦普尔》仍然是一部艺术力作，它毫不留情地揭露了不平等社会的牺牲者们所受到的不公平待遇。与斯托的汤姆叔叔一样，书中人物夏洛特在所有读者的心中激起了强烈的人性的回响。

在美国革命期间，苏姗娜·罗森跟着她的父亲（一位英国海军军官）在这个国家生活了十年，直到1793年才定居下来。在此之前她已成为职业演员兼作家，她的丈夫在经营五金生意失败之后也开始涉足舞台。罗森在美国戏剧界十分活跃，这种情况一直持续到1797年。在这之后，为了养家糊口，她开始干教书、编辑和写作等工作。罗森成功地把她在舞台上和教室里获得的经验融入《夏洛特·坦普尔》之中，并用轻松的情节剧结构来减轻她的道德说教的负担。罗森的小说的另一个长处是简洁。由于这本书讲的是一个美丽的姑娘被人引诱、糟踏、最终被抛弃的令人伤心的故事，再加之它有上述优点，所以曾风行一个多世纪。

171

与罗森本人相同，《夏洛特》的故事也开始于英国，其后故事背景转移到了北美，女主人公的悲剧发生在革命时期的纽约城。由于小说的作者和它的女主人公都已移居美国，而且小说本身又是在美国写成的，我们把它视为美国小说应当没有问题，然而困难之处在于小说的情节和背景之间缺乏明显的联系。诱惑和出卖夏洛特的人（他们分别是两个人）都是为英国王室服务的军官，折磨主人公的人又似乎是曼哈顿地区的英国占领军，因此，如果她是美国人的话，那么这部小说就可能会有某种特殊的寓意，然而实际上她又不是。假如我们姑且不论导致夏洛特悲剧的是她的英国同胞这一点，我们可以把此书权且当作"移民的悲惨经历"的早期样本来读。最关键的一点是：除了一些地名外，我们能够在书中读到的有关美国的自然风貌的描写可以说是少而又少。

作者使夏洛特从英国移居纽约，这种安排的目的似乎主要是为了使她能脱离她父母的照料和管束，这倒不是因此可以使她更容易遭受诱惑，而是在她被遗弃之后，她可以经受一个又一个的折磨。必须说明的是，十八世纪英国感伤小说家对于自然风貌也不特别在意，在他们的书中，自然风貌只是一笔带过，就像在过去的人物画像中一样，人物身后的景物总是显得隐隐绰绰。详细的风景描写是与浪漫主义文学连系在一起的，在小说中则是哥特式小说的特点。《夏洛特·坦普尔》的结构是基督受难式的，也即是说，所有道路汇聚起来成为十字架之路，所有地方都成了基督受难处。在英国和美国的感伤小说中，都曾出现受折磨的妇女或女基督的形象，她遭受的磨难表明，违反道德原则而带来的后果可以使女主人公得到升华，换言之，它是幸运的堕落的一种悲惨的形式。

夏洛特备受折磨，这是由于她放纵自己以至被人诱奸的结果（她以为那人要娶她）。小说主要是在越来越糟糕的生活条件下展开的，这种霍格斯式的背景象征性地表

现了她的堕落。"夏洛特"(Charlott)这个名字听起来与"娼妓"(harlot)相近，这个下意识的双关语隐含着她悲剧的原因；"坦普尔"(Temple)这个姓则暗示着圣地被亵渎的意思。同时它也包含着经受折磨而后重新恢复圣地的希望。在这类小说中，饶恕 172 与援助总姗姗来迟。感伤小说的另一个共同点是：使主人公得到升华的折磨最终是在城市的背景下展开的。夏洛特在英国的乡村中长大，却在纽约积雪的街道中结束了她耻辱的堕落生涯。

乡村中的幸福生活与城市中的艰难坎坷也是威廉·希尔·布朗的小说《同情的力量》的中心主题。这本按时间顺序写作的小说为《夏洛特·坦普尔》以及其他美国感伤小说提供了范例。尽管出版商想利用读者的爱国心和对风流故事的嗜好来增加此书的吸引力，这本"美国的第一部小说"的销路并不好。《同情的力量》是一部书信体小说（《夏洛特·坦普尔》却与众不同地不是这一类体裁的小说），涉及诱惑的素材与不那么具有吸引力的素材在书中交替出现，很多封"信"写得冗长拉杂，而且作者用贞洁来反对不道德的性行为的企图也显得缺乏说服力。值得注意的是，诱惑者及其牺牲品都是主要在波士顿范围内活动，而美德的代言人却从一个叫"贝尔维"的地方发出信件，此地是一个田园牧歌式的世外桃源，当地的居民要么写一些阐发道德思想的信件或歌颂斯特恩的美德，要么互相朗读《哥伦布的预见》和《迦南的征服》。很难想象还有比这更完美的表现美好的乡间生活的描写了，它就像一口钉得严严实实的道德箱子，上面系着里面的一切"全以事实为依据"的标签。

罗森也宣称《夏洛特·坦普尔》是"一个真实的故事"，这是对清教徒厌恶小说和读者嗜好报刊上耸人听闻的报道这一现象作出的让步。罗森的说法没有任何事实依据，然而布朗却的确根据一桩波士顿读者熟知的悲剧性丑闻写了一部小说。他还以脚注的方式在小说中提到另一桩悲剧性丑闻。汉纳·福斯特仿照布朗的做法写了《卖弄风情的女人》(1797)，与布朗小说不同的是，此书在十九世纪仍在印行。而那被人们遗忘的脚注和颇受人们欢迎的书信体小说都源自一个名叫伊丽莎白·惠特曼的女人的故事（在福斯特的小说中，她名叫"伊丽莎·沃顿"）。她是康涅狄格州哈特福德市的居民，不明不白地死在波士顿市郊，据说与她一贯卖弄风情有关。与布朗不同的是，福斯特写了一个可信的故事，这个故事至今仍能唤起读者对不幸的女主人公的同情。

早期共和国的感伤小说明显地具有反色情性质，它突出强调诱惑的可怕后果，在一定程度上与当时劝告儿童抗拒诱惑的故事相似：像故事《小红帽》一样，这些小说的目的在于告诫青年妇女远离大灰狼的家门。也与那些儿童故事相同，这些小说使现代读者感到它们具有太强的约束性。它们倡导一套有关性的清规戒律，目的在于强化 173 传统的性道德，然而却暴露了传统对年青的共和国的妇女们起着扼杀性灵的作用。感伤小说中的世界是一个全封闭的世界，就像它的女读者们居住的家一样，当时社会所关心的问题是被排除在这个封闭体之外的。除了诱惑的策略外，男性世界的一切也是与这个客厅环境隔断的。这些书信体小说除了信头之外，没有其他有关美国自然风貌的特征。这些特征与除开性以外的社会问题一样，只能在其他小说中才能看到。

因此我们不得不离开理查逊和斯特恩，去寻求笛福和斯摩莱特的庇佑，换言之，抛开感伤小说，去考虑流浪汉冒险小说，其中最有代表性的是罗亚尔·泰勒的《阿尔及利亚人的俘虏》(1797) 和休·亨利·布雷肯里奇的《当代骑士》(1792——1815)。尽管这两位作家与感伤小说家们一样有着那个时代的说教倾向，然而这种类型的小说的讽刺性及其旅行的结构手段却使泰勒和布雷肯里奇拥有了特殊的优越条件，即是说有机会行使他们作为男性的特权，这种特权也要求他们从地缘政治的角度来描写美国经验。威廉·斯彭奇曼认为这种小说比感伤小说更具有典型的美国特色，冒险经历在十九世纪的确也曾经给予大多数作家以创作灵感。然而在十八世纪末，冒险小说的发行数量显然只占少数，其水平也不均匀，在艺术质量上难以同感伤小说抗衡。正如今天的情况一样，十八世纪九十年代的“美国”男性面临何去何从以及政治和社会的分裂等一系列问题，其结果造成了泰勒和布雷肯里奇的小说在结构上的问题。当然感伤小说也相应地有其瑕疵。如果说布朗、罗森和福斯特的小说在现代读者眼中显得过于封闭或者过于纯洁。那么它们至少以明确的方式宣扬了作者的道德思想。泰勒和布雷肯里奇的小说有着较开放的结构，然而这种结构导致的结果却是主题思想的混乱不清。只要比较一下《白鲸》和《汤姆叔叔的小屋》，我们就可以看出，作为思想观念载体的冒险小说可以处理一些特殊的素材，而这些素材很少出现在以道德为目的的感伤小说之中。我们还可以看出，如果在冒险小说中塞进太多的思想，就会导致中心思想表述不清的毛病。

休·亨利·布雷肯里奇是苏格兰移民，罗亚尔·泰勒则是土生土长的新英格兰人。正如他俩的小说一样，他们的生涯的不同之处固然不少，然而相同之处却超过了不同之处。从普林斯顿毕业之后，布雷肯里奇就在革命期间的美国军队中担任了牧师的职务。为了给写作提供经济条件，他横穿阿勒格尼到达匹兹堡从事法律工作。布雷肯里奇最初是西部利益的鼓吹者；对地位稳固的东部权力集团持反对态度，但是1794年发生的威士忌酒造反事件却使得他的共和主义立场发生了动摇。尽管后来他并未停止笔耕，直至他去世前都在写《当代骑士》，但他还是把时间越来越多地花在他的法律事务上，并在1799年成为匹兹堡高级法院的一名法官。 174

泰勒在1776年毕业于哈佛大学，他也站在威士忌酒反抗者的一边，但在1787年却参与镇压由丹尼尔·谢斯领导的新英格兰农民起义。作为一名联邦制的拥护者，泰勒似乎并不像布雷肯里奇那样对叛乱者抱着同情的态度，但是他与布雷肯里奇一样，都对不开发的边远地区(对他来说是佛蒙特)极其关注，而且他在1807年也成为州高级法院的首席法官。布雷肯里奇在边远地区的经历使他的政治态度变得愈加保守，而泰勒在佛蒙特渡过的岁月却使他的联邦拥护者的立场更趋坚定。他俩最初都拥护在共和国初期流行的社会精英治国论。他们在作品中推出军官兼老战士的形象，并在这些人身上寄寓了对美国领导人的最大希望。泰勒的喜剧《对比》(1787) 中的曼利上尉和布雷肯里奇的《当代骑士》中的法拉葛上尉都是这一类人物。

就像泰勒在他的喜剧中所做的那样，布雷肯里奇在《当代骑士》中也使用了讽刺

对比的手法，他把剧中法拉葛的共和主义理想与他的爱尔兰仆人蒂格·欧里根的过于强烈的野心加以对照。上述对照手法使人想起堂吉柯德和桑柯，然而《胡迪布拉斯》的影响是如此明显，以致于很难把柯勒律治对塞万提斯笔下的配对人物的评语（"这两者都是某一理想的整体的一半"）用于法拉葛和欧里根，尤其是因为这两个人似乎代表了毫无调和余地的两个极端立场。然而布雷肯里奇的确触及了具有美国典型特点的两极分化。他的小说背景分别设在费城和阿勒格尼以西的地区，这两个不同的地缘政治地区代表着不同的社会阶层，它们反映和强调了感伤小说中描写的城乡差别。同时，东部地区还代表着法拉葛的贵族理想主义，西部地区则代表着欧里根的有缺陷的民主愿望。上述双重性表明布雷肯里奇的多元化的共和主义不能包容纯粹的民主，他笔下滑稽的、慌慌忙忙的爱尔兰人是一位引起种族和地缘政治冲突的移民。由于布雷肯里奇对美利坚共和国的未来不再抱乐观态度，《当代骑士》的讽刺性也就变得愈来愈尖锐了。就像威廉·布雷德福的《普利茅斯开发史》和埃兹拉·庞德的《诗章》一样，这部小说并未真正结束，死亡使这位在1770年预见到"正在升起的光辉"，而在1816年看到的却是匹兹堡烟囱冒出的黑烟的作家中途辍笔。

175

与罗森的《夏洛特》一样，泰勒的《阿尔及利亚人的俘虏》中的地缘政治的划分不只是局限在美洲大陆以内，而是横跨大西洋。虽然作家在小说的一开始就以揶揄的笔调描写主人公（他是一位初出茅芦的内科医生，曾受过严格的古典语言教育，但不谙世事），然而在整部书中堂吉柯德的成分并不占主要地位。在此书的第二卷中，主人公厄普代克·昂德希尔乘船赴欧洲，途中被劫并成为阿尔及利亚海盗的俘虏，此时具有讽刺性的流浪汉小说已变成冒险故事。昂德希尔在开往美洲的奴隶船上充当医生，他突然意识到他自己也是一名奴隶。他在阿尔及利亚人手中所受到的折磨证明了他原先对美国奴隶制的讽刺是正确的，然而这两者之间的联系却并不明显。在1797年的美国，阿尔及利亚海盗以及因此而产生的美国俘虏是一个严重的社会问题。尽管如此，昂德希尔却并没有从联邦制拥护者的立场对这些阿尔及利亚人进行抨击，而是若无其事地以友善的笔调描写伊斯兰教徒。奴隶制也许是一种残酷的非人的制度，伊斯兰教也许是一种黑暗的迷信，然而与斯德哥尔摩综合症的早期患者一样，昂德希尔以友善的笔调描述那些俘虏他的人。布雷肯里奇的小说的调子在末尾逐渐低沉，到最后竟至无声；泰勒的小说则以反对外国介人的哀诉故事结束，这与1797年的联邦制拥护者的立场是一致的。

《当代骑士》在形式上的不完整可以通过布雷肯里奇对政治的幻灭得到解释，而泰勒的小说的晦涩难解则似乎源于作者本人的观点的不明确，如果考虑到《对比》中干净利落的讽刺手法和横跨大西洋的结构安排，这一点就更加令人困惑不解了。布雷肯里奇和泰勒开了美国小说中地缘政治划分的先河，在他们的小说中出现的对比的范围更广，内容更复杂而且更具有民族性，这与感伤小说中那些简单的城市与乡村的对比有所不同。上述评论也适合于吉尔伯特·伊姆莱的《移民们》(1793)，此书初版于英国，可是直到1964年才在美国出版。批评家们认为伊姆莱的小说并未达到上面讨论过

的美国小说的水准，尽管亚历山大·考伊在《美国小说的崛起》(1951) 中曾用若干页的文字盛赞此书。此外，这本小说还受到作者坏名声的连累，因为无论是在过去还是在现在人们都知道伊姆莱引诱并遗弃了玛丽·沃斯通克拉夫特。然而伊姆莱的小说的确非常独特，它融合了感伤小说以及旅行小说和冒险小说的特点，堪称一种有趣的杂交品种。该小说在很多重要方面预示了布罗克登·布朗的具有同样复杂性的小说的出现，而且事实上也很快让位给后者。

与罗森和布雷肯里奇小说中的情况相同，《移民们》中的地理情况反映了作者的生 176 涯。伊姆莱出生在新泽西，在美国革命期间成为一名军官，他随部队到达肯塔基，并在那里从事房地产投机生意。由于两个买主都声称对同一土地拥有所有权（这种情况在当时并不希罕），伊姆莱吃了官司，被迫重返东部地区，并在 1786 年前离开美国。他再次露面时已在英国，身份是《北美洲西部地区地貌概述》(1792) 一书的编辑，此书是一部具有重农主义色彩的文选，其中的文章颂扬了肯塔基地区的富饶，它们包括伊姆莱本人杜撰的“书信”。伊姆莱创作书信体小说的才能主要体现在《移民们》这部小说上，它表达了伊姆莱对俄亥俄河流域的农业发展前景的乐观态度。

在英国期间，伊姆莱认识了一些激进分子，其中包括玛丽·沃斯通克拉夫特，其结果是人们熟知的一段风流韵事。这事始于 1793 年的巴黎，并因为法国革命而增添了色彩。伊姆莱开始时倾向于雅各宾党人，但后来到了恐怖统治时期和他们的女儿在 1794 年出世时，他已改变了这种倾向。如同其他在巴黎的美国人一样，伊姆莱利用当时的形势做生意大赚其钱，他也不厌烦同女人们建立私通关系，正如他不厌烦建立商务关系一样，而这两者都是他那抱着理想主义的爱人所反对的。关于伊姆莱的情况我们不得而知，但玛丽·沃斯通克拉夫特写了《回忆录》(1798)，并由威廉·葛德文在她死后出版。在伊姆莱离开沃斯通克拉夫特之后，葛德文娶了她，葛氏后来提醒人们记住：美国人总是同激进的政治思想和对女人的始乱终弃联系在一起的。

由于伊姆莱创作的最辉煌的时期是与沃斯通克拉夫特联系在一起的，所以人们常把《移民们》说成是沃斯通克拉夫特的作品，尽管从这本书的内容和风格来判断，上述说法是不可信的。然而与玛丽的著作相似，伊姆莱的小说充满激进的色彩，与英国改革时期那些受到美国和法国这两个国家革命事件影响的小说家们的作品同属一个类型。这些小说家们被他们的敌手称为“雅各宾党人”，他们创作的早期观念小说包括沃斯通克拉夫特的《玛丽：一个虚构的故事》(1787)，罗伯特·巴奇的颇受读者欢迎的《赫尔姆斯普龙》(1796)，以及葛德文的颇有影响的《凯莱布·威廉斯》(1794)。不过，伊姆莱这部小说却强调了沃斯通克拉夫特喜欢论证的一个主题——当时离婚法的不公平，而且小说的女主人公（她是英国移民的女儿）是在沃斯通克拉夫特的《维护女性的权利》(1790) 的影响之下成长起来的“新女性”(C. 1793)。这部小说的背景设在美国，故事开始于费城，然后随着主人公的迁移，场景转到了匹兹堡，后来场景又移至俄亥俄和路易斯维尔，最后的高潮发生在尚未有人定居的伊利诺伊河畔。此书描写 177 的地理范围与《当代骑士》相似，然而其激进色彩却要浓厚得多。此外伊姆莱还用性

感的笔调描写了西部的风土，这为安妮特·克洛德尼关于把未开发的边远地区作为性感区的论文提供了佐证。

在《北美洲西部地区地貌概述》中，伊姆莱认为，革命时期的军官兼老战士是肯塔基的理想的开拓者，因为他们会给具有传奇色彩的莽莽荒原带来这里十分需要的东部法律和秩序。在这一点上，伊姆莱与布雷肯里奇的看法完全一致，事实上《移民们》的男主人公正是一位具有骑士风度的军官兼老战士。此外，正如罗亚尔·泰勒在《对比》中所做的那样，伊姆莱在《移民们》中也将欧洲的颓废的社会风气与美国生气勃勃的情况加以对比，但是伊姆莱把东海岸视为欧洲化的地区。布雷肯里奇把俄亥俄流域地区看成是野蛮人的聚居地，而伊姆莱却把它描写成道德更新的圣地。伊姆莱还用粗犷有力的语言描写西部的山川河流，与《同情的力量》中的文雅的城市或乡村语言相比，可以说是大大开拓了小说语言的使用范围。与罗森的《夏洛特》相比，这本小说对移民和性爱的处理方式也要显得积极得多。《移民们》比《夏洛特》晚一年在英国出版，因此我们可以把前者看成是对后者作出的反映。伊姆莱把下述事情如军官兼情人、从英国到美国的航行、抵达新大陆等都融进他的小说之中。瓦特欧在其《登上驶向基西拉岛的航船》中激烈地批评了罗森的中产阶级道德观，伊姆莱的小说则可以说是用散文的形式表述了瓦特欧的观点。具有讽刺意义的是，伊姆莱与沃斯通克拉夫特的浪漫史的悲剧性结局使罗森的劝世救人的故事显得更加意味深长，它对查尔斯·布罗克登·布朗的小说也起着同样的作用。

《移民们》是一部书信体小说，其情节相当复杂。伊姆莱在此书中将感伤小说的未果的爱情程式与旅行和冒险的题材结合在一起，其中还包括一段当印第安人的俘虏的插曲，这在美国小说中是首次出现。然而这部小说最吸引人之处还在于它所描写的基本的社会状况，在这样社会环境中，欧洲人在俄亥俄河流域旅行，并寻求到新的自由和新的思想。伊姆莱的小说还是一部乌托邦式小说，书中的美国军官和他的英国新娘最后在“贝尔封特”定居，这个位于俄亥俄河畔的社区是按照真正的（即葛德文式的）社会与政治的正义观建立起来的。因此，伊姆莱不仅在把边远地区用作文学领域方面开了先例，而且还首创了一种次要的但流传甚久的美国文学类型。在此意义上讲，爱情小说《移民们》与克雷夫科尔的《一个美国农民的来信》(1782) 具有同等的重要性。

关于未开发的边远地区的美国文学作品很少涉及爱情婚姻，沿着布雷肯里奇和泰勒开辟的道路发展下去的美国小说就其主流而言是反乌托邦和反雅各宾的，而且描写移民经验的小说大都遵循罗森的悲剧性模式。上述美国小说的发展方向典型地体现在查尔斯·布罗克登·布朗的小说里，但由于他借用了哥特式小说的材料，这些特点不太显著。批评家们认为布朗是美国浪漫主义文学的先驱，并认为他开了霍桑和麦尔维尔小说创作的先河。但是，假如我们把布朗放在他同时代的作家中加以考察，我们就会发现，如果把《移民们》看作是对《夏洛特》的反驳的话，那么遵循伊姆莱小说模式的布朗小说就可以被视为具有反雅各宾倾向的小说，这三位作家因而形成了一个辩

证的系列。

查尔斯·布罗克登·布朗的小说具有混血的性质，其主题和情节大多来自或模仿与他同时代的国内外作家的作品，然而他最终还是突破了十八世纪末期小说的樊篱。他是以葛德文和沃斯通克拉夫特思想的鼓吹者的身份开始其文学生涯的。在他创作生活的初期，他曾计划写一本将《克拉丽莎》的感伤与道德说教和《凯莱布·威廉斯》的激进政治观点融合在一起的小说；他写过一本体现沃斯通克拉夫特保护妇女权益思想的对话体哲学小说《阿尔昆》(1798)；他还想把巴奇的《赫尔姆斯普龙》改编成剧本。然而在进入其主要的创作时期之后，他对激进的理想主义的看法有了改变，并发现与雅各宾小说相比，哥特式小说更适宜于表达他对人性的悲观看法。布朗思想的转变在十八世纪末达到完成，此时他的雅各宾主义已蜕变为詹姆士一世时期的悲观与黑暗。

查尔斯·布罗克登·布朗于1771年生于费城一个教友派家庭。在具有这种宗教传统的家庭中长大的人常常把生意与宗教信仰成功地结合在一起，然而却不免惹恼他们的邻居和同胞。布朗的父亲伊莱贾对政治激进派持同情的态度，他阅读葛德文和其他具有激进思想的作家的作品。然而正如其他教友派教徒一样，他并不支持革命。老布朗的生意因此大为不振，他的儿子也就在这个基督教和政治的理想主义形成了矛盾的价值观而又缺乏经济安全感的家庭中长大成人。当战争结束时，他刚步人青少年期，此时的他已有神童之誉，头脑里充满奇特的想象，并把它们写时早期小说之中。在十一岁到十五岁这段时间，他在教友派办的拉丁学校读中学，颇有点像罗亚尔·泰勒所嘲笑的那种将来不宜于从事有用职业的人。这个文学界的堂吉诃德是从浪漫小说中获得 179 启蒙教育的，因此尽管他的父亲把送去学法律，年青的布朗却下决心靠写作为生。他的雄心壮志再次证明他所受的教育很不实用。

老一代的美国作家的情况表明，想要在共和国建国初期靠写作为生是行不通的，然而布朗却敢于尝试，他采取的办法是办杂志。这些杂志主要发表他本人的作品，并成为其他青年作家的园地，例如剧作家威廉·邓拉普和诗人兼牧师约翰·布莱尔·林恩(布朗娶他的妹妹伊丽莎白为妻)。就这样，布朗为美国文学史中第一位成功的文人华盛顿·欧文树立了榜样。此外，布朗还先于另一位文人艾德加·爱伦·坡，在作品中表现出一种艺术家的“特有的气质”，即是说将他自己不稳定的心理状态表现在他的具有哥特式风格的小说之中。布朗的文学生涯前后大约十年左右（从1792年到1802年)，在这期间美国发生的重大事件包括宪法的正式批准以及由于杰斐逊派的共和主义者战胜了拥护联邦制者而导致的政治混乱。布朗在1810年死于肺结核，这位早夭的小说家其时正靠经营一家小商店养家糊口，不过，他一直没有停止写作。他晚期的作品大都是一些专为赚钱而写的具有拥护联邦制倾向的历史小说。

布朗的气质颇似坡，他的一生也好像是坡的生涯的预演。他那穷愁潦倒的身世是身处中产阶级物质主义文化中的艺术家注定的悲剧的缩影。然而他的小说却不仅仅代表了一种浪漫的反叛姿态，更重要的是它们以升华了的喻意的艺术形式反映了他那个时代的政治趋势，换言之，反映了当时美国的危机，这个国家的内部由于党派之争而

分崩离析，而在外部则由于当时在法国发生的一连串纠纷而深受威胁（美国的这个姊妹共和国在大革命后陷入了极端的疯狂之中）。雅各宾病毒在1798年传入美利坚合众国，以《客籍法和镇压叛乱法》的反动形式出现，这也是联邦制拥护者坚持反共和主义的偏执立场的必然结果。只要我们注意到布朗的重要作品大都是在1798年至1800年期间发表的，那么即使我们不能充分理解这些小说，我们至少可以因此更清楚地认识为什么它们会包含那些奇特的而且常常是自我矛盾的因素。正如我们看到的那样，在比布朗年长的同时代作家的作品中，地缘政治的划分提供了道德上的明确的分界线。尽管布朗比他们更清楚地意识到小说中自然风貌的美学价值，但是他小说中表现的区别和分界线并不是简单地按照地理分布来划分的。最重要的是这些小说反映了政治上的忧虑和心理上的变态，而这些忧虑和变态正是当时的历史条件和布朗本人性格的产物，它们也是布朗小说既对读者有强大的吸引力，又令他们感到困惑不解的原因。

由于布朗创作和发表作品的时间而引起的混淆进一步增加了理解他的作品的难度。《阿瑟·默文》（1799，1800）显然是在布朗仍然处于威廉·葛德文的影响之下时开始写作（或构思）的，然而此书一直到《维兰德》（1798）出版之后才面世，而后者却是一部充满反雅各宾思想的小说。此外，《阿瑟·默文》是分成两部分出版的，第二部分的发展方向与第一部分的截然不同。与《当代骑士》的情况一样，布朗这部最富于葛德文思想色彩的小说给读者提供了理解其政治思想变化的钥匙：在小说开始时，主人公是一位受卢梭思想影响的纯洁青年，而在小说的结尾，他对世界的看法已变得现实得多，即是说他更加具有物质主义的倾向。《阿瑟·默文》是双重意义上的教育小说，它既展示了作者本人在思想上的成长过程，又描述了阿瑟这位美国亚当在精神上的堕落及其社会地位的上升。

阿瑟的亚当式的纯洁是与乡村的背景连系在一起的，而他的发迹地则是费城；在作家的笔下，这个城市被描绘成一个藏垢纳污之地，阿瑟第二次住在那儿时暴发的一场黄热病就是其腐败堕落的象征。批评家们早已看出，这场瘟疫正是使书中主人公在费城的保护人韦尔伯克在整个故事中为之激动不安的淘金热的翻版。在大部分情节发展中，阿瑟的乡村理想主义一直鼓舞着他。一次他到乡下休憩时与一农夫结成好友，并决定同农夫女儿结婚，这一情节发展实现了布朗预先的设想——从激进的观点出发将城市的邪恶与乡村的美好加以对比。然而在小说第二部分的发展过程中阿瑟的性格却发生了明显的变化，最后他竟然抛弃了那位农家姑娘伊莱扎，而去讨好有犹太血统的、岁数较大不过却相当有钱的阿赫莎·菲尔丁。这时的阿瑟显然认为乡村的朴素的欢乐比不上城市花样百出的享乐。这个变化不仅违反了传统的道德二分法，因而与感伤小说的泾渭分明的道德划分方式大异其趣，而且也有别于伊姆莱等雅各宾小说家对于城乡差别的看法。

上述情节的转折导致价值观发生变化，然而整个故事所包含的意义似乎又是与后来所强调的价值观相矛盾的。由于现代读者倾向于赞同启蒙主义者的观点，即认为乡村生活优于城市生活（至少从伦理价值上说来如此），因此一些批评家认为，“两个”阿

瑟·默文之间的巨大差别具有作者赋予的反讽意义。"第一个阿瑟"并不是他自己宣称的那种纯洁天真的人，他实际上是一个小说化了的本杰明·富兰克林，这个老于世故的费城人懂得表面印象对促进商业利益的重要性，他最后所做玩世不恭的决定实际上是对他早年的理想主义的背叛，应该为读者所不齿。上述解释似乎可以从书中找到旁证材料，因为帮助过阿瑟的一位城里的朋友曾在阿瑟小时候的熟人那里打听到有利于上面这种解释的一些情况。然而熟识查尔斯·布罗克登·布朗的人，尤其是他的朋友和他的传记的作者威廉·邓拉普却认为，布朗的创作方法比较粗疏，所以他不大可能 181 在不可靠的叙述中进行一个有始有终的实验。因此，《阿瑟·默文》的前后两个部分的不一致不如说是反映了布朗对他所写的题材的态度的变化，这是因为，如果说他是美国的第一个以思想性见长的小说家的话，那么他在改变自己的思想时是从不犹豫的。正如沃纳·伯索夫指出的那样，布朗创作方法的特点是临时揣测，他意在探索而不在于找到答案。他在小说中安排一系列含义复杂的道德困境，而他心中并无解决这些问题的具体办法，他感兴趣的是道德问题的探索本身，或者换言之，纯粹是为探索而探索。在故事结尾阿瑟并未同阿赫莎结婚，他只是告诉我们他有这种想法，这是颇有典型性的。

像这样的一种无结局的结局正是布朗小说的不确定性的一个极典型的例子，不过它倒容易使人误认为所有的布朗小说都是如此，这也是现代批评家们之所以高度赞扬布朗的原因，因为他们在布朗小说中看到了霍桑（他曾经承认受过布朗的影响）和麦尔维尔的作品所具有的多重含意。那些地位更高（如果说并非更值得赞美的话）的小说家的作品中的含意和解释的多重性是他们有意为之的结果，即是说它们是经过作家精心推敲而后写进作品中的一系列互相矛盾的可能性；然而布朗的创作方法却强调即兴创作，他的作品中的一系列处于发展中的矛盾从未以一个合适的结局作结束。或者换言之，他从未在各种可能性之间取得平衡。正是在这一点上，布朗与霍桑等后来的作家存在着区别。不仅如此，他与同时代的其他作家也有区别，不论是与强调道德的罗森和福斯特，与以宣扬政治思想为目的的伊姆莱，还是与由于情节不确定而导致结构松散的布雷肯里奇和泰勒，他都有所区别。

如果我们把阿瑟·默文的变化放在布朗的两部密切相关的小说的背景上来考察，那么这一变化所暗示的作家思想上的发展与转变就比较清楚了。在《维兰德》（1798）中，作家的反雅各宾立场更趋明显；而在《奥蒙德》（1799）中，主人公奥蒙德是书中的反面角色，他所体现的葛德文式的理想主义显得违反情理和邪恶凶险了。在这里雅各宾主义者对纯粹理性的强调被扭曲并用来达到邪恶的目的。这两本小说显然都受到十八世纪九十年代舆论界揭露"巴伐利亚之光"（一个与共济会和法国革命的极端分子有关系的秘密组织）的内幕的影响。这些揭露在美国的拥护联邦制的人们中曾经引起轰动。在1798年，由于法国发生的事件和杰斐逊的共和主义的崛起，在美国曾掀起政治偏执狂的浪潮，这些人也曾因此大吃苦头。

上述厌恶法国症的孪生子就是杰迪迪亚·莫尔斯1798年发表的揭露"巴伐利亚之

光”在美国的活动的文章，以及同年联邦制拥护者迫使国会通过的客籍法和镇压叛乱法。葛德文也在 1798 年发表了关于玛丽·沃斯通克拉夫特的《回忆录》，该书把伊姆182 莱对她的爱情和政治理想的背叛与法国大革命的恐怖统治时期联系起来。上述种种事情的影响可以在《奥蒙德》中清楚地看到，该书表明，雅各宾主义在坏人手中可以变成制造邪恶的工具，其后果比雅各宾党人意欲纠正的社会弊端还更可怕。在《维兰德》一书中，我们可以看出作者着眼点的微妙的变化，这个变化介于《阿瑟·默文》两部分之间。它也预示着《奥蒙德》的出现。

《维兰德》被认为是典型的美国哥特式小说，它无疑也是一部心理恐怖小说，正如欧洲的歌特式小说是对十八世纪强调平衡与理性的新古典主义的反动一样，布朗的传奇故事也是对启蒙时期理想主义的批判。尽管书中所有的人物都品质高尚心怀善意，然而他们合乎理性的动机却在难以理解的环境条件下受挫，因此他们的行动往往以悲剧告终。这本书的书名代表着两个人物形象——老维兰德及其儿子，老维兰德已去世，但他给他的儿子留下了一份离奇的遗产。老维兰德是一位宗教狂，由于迷信，他有一种病态的负罪感，并因此备受折磨，最后自焚而亡，仿佛他被内心的自我仇恨的烈火吞噬了。在小说开始时，老维兰德的儿子和女儿过着与他迥然不同的生活；老维兰德狂热地信仰加尔文教，而他的儿女们则信奉启蒙主义思想，他修筑的神庙被他的孩子们用作乡村休憩的处所，年青人在那儿聚会，从事读书，弹琴等活动。这些活动也是威廉·希尔·布朗的共和主义者们的世外桃源“贝尔维”和伊姆莱的雅各宾乌托邦“贝尔封特”中的人们所喜爱的。

然而这个维兰德世外桃源却有着疯狂的遗产，神庙下面黑暗的山谷正象征着这一点。卡文来自这个山谷，他是一个阴郁的奇怪的年青人，自从他出现之后，这个家庭的有条不紊的合乎理性的生活就开始出岔子。书中的主人公听到各种神秘预言的声音，它们叙述着种种将要发生的可怕事件并发出警告。尽管西奥多·维兰德热爱理性，但他承袭了父亲的迷信气质，因此最后也被弄得发疯了。他“听从”了这些声音的指示，杀死他的妻子和儿女，并威胁他的妹妹克拉拉（她是这部书信体小说的写信人）。在千钧一发之际，卡文出现了，挽救了她的性命。在这一过程中，卡文也暴露了自己的恶行，他会口技，正是他模仿出各种声音发出警告，把维兰德一家弄得家破人亡，不过卡文声称他这样做的目的完全是合乎情理的。

我们发现《维兰德》与《同情的力量》有若干相似之处，例如书信体的形式以及由于遗传的怪癖而导致家庭的毁灭等（在《同情的力量》中，该怪癖导致乱伦和自183 杀）。尽管如此，后者受前者的影响的可能性不大。与威廉·希尔·布朗不同，布罗克登·布朗并未在他的书中描绘任何品德高尚和富于理智的角色，最后他让小说中的叙事者兼女主人公处于她那崩溃了的生活的废墟之中。此外，《维兰德》还有它隐蔽的政治意义，这可以从书中的断简残编即《卡文回忆录》中看出来，文中暗示了这个罪魁祸首原来是“巴伐利亚之光”的一名成员。然而《维兰德》的重要意义并不在此，人的心理活动显然才是本书的重点，它表明疯狂可以凌驾于理性之上。尽管如此，书中

的确把卡文的毁灭性行为与联邦制拥护者们的偏执狂联系了起来，从而使书中疯狂的含义超越了小说内容本身。

在《奥蒙德》中，1798年的反雅各宾情绪通过其男女主人公再次充分表现出来。书中的女主人公有着理查逊笔下的克拉丽莎的善良品质，同时也类似沃斯通克拉夫特笔下的“新女性”，似乎是葛德文和洛夫莱斯这两个人的合成物。而男主人公则是一个反面角色，两性相互吸引的危险在阴郁而英俊的卡文身上就已经体现出来了，因为克拉拉·维兰德感到他身上有一种古怪的吸引力。而在《奥蒙德》一书中，这种吸引力是与超自然的力量融合在一起的（把奥蒙德说成是撒旦的化身并不牵强），其结果使奥蒙德成为兼具威胁性和欺骗性的复杂人物。（女主人公康斯坦吉亚·达德利发现身不由己地被牵扯进一系列邪恶的事件之中，尽管与罗森与福斯特的小说一样，此书的主题是诱惑，但《奥蒙德》并没有感伤小说所具有的支撑整个故事的中产阶级生活的框架结构。在故事临近结束时，“故事叙述人”显露了她的真实身份，她并非一种不具人格的声音，而是一个名叫索菲娅·韦斯特温德·科特兰的女人，她是康斯坦吉亚·达德利一家的朋友，就实质而言是中产阶级价值观的人格化的体现。然而这种艺术化的反思对于读者的影响甚微，甚至极其善良的康斯坦吉亚·达德利在奥蒙德的虚无的多元世界中也显得十分古怪。

和卡文一样，奥蒙德是善于欺哄他人的“巴伐利亚之光”的成员，同时也是启蒙运动的疯狂产物，但他比卡文更忠于他们的教义。奥蒙德为在西部某地区建立一个乌托邦王国制定了一个规模宏大的计划。这个生在国外并能阅读法语的奥蒙德与伊姆莱一样，为达到他的个人目的从来不择手段，并把社会的腐败作为开脱他那冷酷行为的“合乎逻辑”的借口。奥蒙德声称他等待着他将实现的至福一千年的到来，并过着穷奢极欲的生活，这实际上是雅各宾党人反基督的一个活样板。在另一方面，他又是个颇具魅力的人，能够以晓畅而措辞巧妙的语言宣传他那一套完全依照理智行动的理论。只是当康斯坦吉亚亲眼看到奥蒙德的“理智”在其他人身上产生的效果时，她才认识到他的本来面目。奥蒙德那一套理想的行为方式一旦付诸实践，就暴露出它的冷酷无情和绝对自私自利的本质，它常常是带有毁灭性的，甚至可能导致强奸和谋杀。

与《维兰德》的情况一样，我们可以在《奥蒙德》的情节中看到感伤小说的影子，184 作为反面人物的男主人公实际上是一位超验的雷克赫尔，而具有善良品质的女主人公则与福斯特笔下的伊莱扎一样企图改造他，结果却徒劳无益。然而当康斯坦吉亚面临强奸的威胁时，她并没有像克拉丽莎·哈洛那样把刀子指向自己，而是把它对着强暴者，这样就逆转了感伤小说的固定程式。与克拉拉·维兰德一样，康斯坦吉亚最后被置于她的生活废墟之间；就像坟墓中唯一一只蜡烛一样，她的朋友索菲娅的一派道德说教也不能给结尾增添多少光明。与他的同时代作家相似，布朗是一位具有说教倾向的小说家，然而他的作品却是构筑在更具有思辨性的层面之上的，在那儿道德价值不具有绝对性，伦理观念根据情况而定，结局也并不具有确定性。如果我们假定他那个时代的读者有着罗森的传统道德观，或者像具有启蒙思想的伊姆莱那样相信理性和环

境的重要性，那么我们就可以认识到布朗小说的说教的独特性，因为他似乎在告诫他的读者不要轻易相信那些理性的或“道德的”行为。他的小说中出现的疯狂和着魔是哥特式小说的手法，然而在这些情节剧的后面却有着更为深远的意义，它展现了辉煌的启蒙运动的负面，或者说布朗用小说的形式描绘了恐怖时期。

布罗克登·布朗的想象力异常丰富．他写的作品无一不激起读者的兴趣。他最后发表的作品是《克拉拉·霍华德》和《简·塔尔博特》(1801)。布朗使用了较为传统的手法，这是他变得愈来愈守旧的结果，尽管如此，在这两部作品中我们依然可以看到他最优秀的作品中那种令人叫绝的心灵戏剧。然而真正确立美国小说特色的却是他的晚期作品之一《埃德加·亨特利》(1799)，我们这篇论文将以论述这部小说作结。在主题上，《埃德加·亨特利》标志着作者已抛弃了他的反雅各宾立场，并倒转过去对启蒙时期的乐观主义进行总的批判。如果从对美国小说的未来的影响的角度来考虑，《埃德加·亨特利》则比《维兰德》和《奥蒙德》更前进了一步，因为正是在布朗的这部晚期作品中，自然景色描写具有了确定小说性质和特征的作用，甚至成为一个直接参与的角色。

在他以前的小说中，美国的地名并没有带来美国某一地方的实感，这与他的同时代感伤小说家的作品中的情况一样，例如在《夏洛特·坦普尔》一书中，景物描写极其一般化，因此读者并不感到夏洛特是在异域。然而在《埃德加·亨特利》中，布朗却充分描写了对美利坚民族来说极其重要的地区——未开发的边疆地区。布雷肯里奇和伊姆莱也曾描写过这个地区，但他们的目的却有所不同。正如莱斯利·菲德勒和埃德温·弗塞尔指出的那样，布朗没有运用胡迪布拉斯式的讽刺手法，也没有宣扬启蒙时代的理想主义，然而他却给边疆背景涂上了哥特式小说的阴暗色调，从而给后来很多美国小说定下了调子。《埃德加·亨特利》也是美国侦探小说的始祖，因为它以谋杀暴行开头，从而使得书中的叙事者兼主人公不得不去解开这案件之秘。与坡的侦探故事中的情况相同，这部小说中的逻辑推理有如一线亮光，不过它却更衬托出了书中的哥特式的黑暗。

185

亨特利写信给被谋杀的男子的妹妹，由此讲述了整个故事。与消极的克拉拉·维兰德迥然不同，他在故事中是个非常积极的参与者。他怀疑一个名叫克利塞奥·埃德利的爱尔兰籍仆人是罪犯，并着手对他进行调查。尽管事实表明这个爱尔兰人与此案无关，但亨特利却认为他是以前发生的一桩杀人案的罪魁祸首。埃德利逃进宾夕法尼亚西部的深山，亨特利尾随而至，后来埃德利由于负罪感和惧怕追踪而发了疯。亨特利把自己描述成一个热爱原始形态的大自然的浪漫主义者，为了追踪那个疯人他进入了荒野地区，然而在那儿他却显示了博克式的对崇高美的热爱，这显然与他的自我描述不一致。亨特利循踪追迹，后来进入美洲野蛮地区的腹地。他穿过哥特式的地穴，突然看见一群正在睡觉的野蛮人，在他们中间还有一名被他们俘虏的白人女孩子。伊姆莱写过类似的边疆题材小说，他是以爱情故事结束那部小说的，但是对于布朗说来，这个情节不过提供了撰写另一支恐怖插曲的机会。

亨特利后来回到了文明社会，但他并未放弃对埃德利复杂的历史的调查，因为他们与葛德文笔下的凯莱布·威廉斯一样，有着危险而强烈的好奇心。《埃德加·亨特利》没有布朗早些时候创作的小说所包含的政治意义，但与布朗早期创作的其他一些作品一样，这部小说主人公合乎理性的推理和调查的结果导致了他踏上疯狂和自我毁灭的黑暗门槛。大自然既是疯人院又是杀人犯和杀人兽的庇护所，文明社会也并不比自然世界更具有理性，在人类家庭中满是背叛、谋杀和亲人的丧失。布朗先于库柏写边疆小说，但是他笔下野蛮的荒野中却既没有高尚的莫希干人，也没有具有骑士风度的猎人，书中文明人的合乎理性的行为方式在道德上的指导意义并不可靠。

在开始其小说家的生涯时，布朗曾计划写一本将理查逊的道德观与卢梭式的感伤情调结合起来的小说，然而最后他却否定了这两者的合理性。在创作中他借用了雅各宾小说中的一些素材，但在情节中他却注人了大量的詹姆士时期的文学所特有的激情，结果使得这种文学类型变得面目全非。当我们回忆十八世纪九十年代的美国小说时，我们可以看到，在道德观和政治思想等方面，布朗与他的作家同行们是以何等复杂的方式在互相影响着。那个时代发生的种种事件、葛德文思想的影响、哥特式传奇故事的榜样，这些都是促使他创作一种新型小说的原因，在这种小说中，问题比答案更重要，思想比它产生的教益更有力。作为感伤小说的杰出代表作，罗森的《夏洛特·坦普尔》 *186* 为《汤姆叔叔的小屋》的出现铺平了道路。而布朗的《埃德加·亨特利》却与《白鲸》一样，是一部杰出的哥特式传奇小说。这本小说以难以索解的暗码结束，对于书中的所有问题，布朗均以暗码“O”作为回答。

约翰·西利 撰文　　袁德成 译

走向民族文学

美国革命以及美国这个独立的共和国的建立，给美国文学提供了一个也许至今 187 仍然是压倒一切的主题——美国本身，或者进而言之，做一个美国人究竟是怎么一回事。在《一个美国农民的来信》(1782) 中，圣·约翰·德·克雷夫科尔问道："那么，所谓美国人，这种新型的人，到底是怎样一种人呢？"他作出的回答倒是颇具虔诚敬佩的意味的。这个名叫詹姆斯的耕种自己土地的富裕农民是这样来描绘美国人的：他从"依赖他人的奴役状态，贫穷和无用的劳动"中解脱出来，获得了一种新的自尊感和独立地位。他摒弃了欧洲旧世界的"偏见和习俗"，"接受了新思想"，并"按照新的原则"办事。这种变化无异于新生。"在这里像他原本应该那样，人是自由的"；在这里"人真正成为了人，而过去在欧洲，他们只是一些无用的，不得不移居海外的人。"

具有反讽意义的是，詹姆斯并不是美利坚合众国的公民，而是大不列颠王国的臣民。只是在最后几封信中，他才提到革命。他歌颂的自由是英国法律给予的自由，也是美国爱国者们赞许的自由。他不能宽恕英国在美洲殖民地的所作所为，但他对自由党的暴力抵抗又感到不安，因此他在战争中保持中立。他对美国的信心显然已经动摇。在最初的一封信中，他提到他曾为南方奴隶制的野蛮感到震惊。詹姆斯至少在不长的时期内又恢复了传统的人性恶的观点。不管怎样，奴隶并没有机会变成克雷夫科尔所说的那种美国人，即是说那种"新型"的人。

尽管如此，最初的信件中那种对美国的自由和富饶的歌颂始终贯穿全书，它使这本书保持了活力。克雷夫科尔的乐观主义与歌颂"正在升起的光辉"的诗人们的乐观主义相差无几，然而詹姆斯相对说来较为质朴无华的散文却比那些诗人笔下的华丽诗章更具说服力。克雷夫科尔有意识地以一个没多少知识与学问的普通农民的身份来说 188 话和发表看法。在语言风格这个问题上，他甚至采用了戏剧化的手法。他让书中一个次要人物告诉詹姆斯，如果他以朴实无华的文体和普通人常用的语言写作，人们才会读他的信："即便这些信的文体称不上优雅，它们却会散发出树林的清香。"这番话包含着美国文体理论的精髓。

当遥望他们想象之中的美国的辉煌的未来时，美国的民族诗人们无不预言将会出

现美国的荷马、维吉尔和弥尔顿。他们期望未来的文学能配得上这个正在崛起的光辉的共和国。他们期待着史诗的出现，而且正如这种体裁的诗歌在历史上曾经起过的那种作用一样，它将是诗行筑成的纪念碑，代表着这个国家的精神风貌和对未来的信心。这些民族诗人希望美国诗歌能够一鸣惊人，但他们都没有看到实际上存在一种潜在的矛盾和不一致性，即是说，一方面他们在为争取自由和摆脱旧传统的桎梏而奋斗，而在另一方面，他们又接受了过去那些迎合贵族趣味的矫揉造作的文体和文学形式。

蒂莫西·德怀特的《格林菲尔德山》(1794) 中那位聪明的老农常常发表关于农作和道德方面的建议，他实际上和克雷夫科尔用散文创作的田园诗中的詹姆斯有几分相似。但德怀特却是一位自觉的田园诗人，他在诗中主要以自己的口气说话，而且清楚地知道他的作品将会被英国人阅读，并将会被他们用苛严的（或者说充满偏见的）标准来评价。这是当时的一个主要问题。那些英国批评家们不大瞧得起美国作家，认为他们的作品令人沮丧地土气，不过他们对美国的文学趣味的影响却相当大。

到了 1800 年的时候，许多美国人为他们的文学深感焦虑。除了最狂热的民族主义者外，一般人认为那些爱国诗歌显然令人失望。清教徒们长期以来以怀疑的眼光看待戏剧和小说，何况当时戏剧和小说在美国尚处于幼年时代。一位纽约的学者型牧师塞缪尔·米勒在其《十八世纪简短回顾》(1803) 一书中谈到了当时美国文坛的情况，认为"神学著作和政治论著"甚为丰富而且颇受读者欢迎。他还赞扬了美国人在历史、自然科学以及其他学科中取得的成就。但同时他也直率地谈到，与英国和欧洲其他国家的文学作品相比，美国人的作品"总地来说缺乏知识深度，较少指导意义，也没有那么优美高雅。"造成这种劣势的原因很多，其中包括美国大学教育的水平够不上欧洲的标准，书籍和图书馆的匮乏，缺少一个真正的有闲阶级，以及相对说来对文学不大重视等等。美国人在精神实质上主要是"商业性"的，而且在"语言、风格和趣味上"仍然受英国人的束缚。美国人喜欢阅读的英国作品可以随便进口并廉价地在美国再版发行。

随之而来的是与这个国家的文学的现状和将来有关的复杂而长期的争论。那些持 189 乐观态度的人较为耐心，他们认为，社会条件和大众对文学的态度将会逐渐改善，美国文学也会渐渐发展成熟起来。其他人则感到悲观，其中尤以马萨诸塞州拥护联邦制的众议员、演说家和古典文学专家费希尔·艾姆斯的言论最为突出。在一篇题为"美国文学"（见于《费希尔·艾姆斯全集》[1809]）的评论文章中，他认为美国社会如此商业化，它的政治制度如此民主化，因此希望在这样一个国家里能产生伟大的文学简直是荒唐的。另外一些人认为，由于美国人没有他们自己的语言，所以他们不可能有独具特色的文学。不过，编纂美语辞典的诺亚·韦伯斯特却坚持认为，事实上已经产生了一种真正的美国式英语，现在需要做的是在提高这种语言的水平和使之标准化上面下功夫。还有一种论调曾经使一些作家深感困惑不安达数十年之久，这种论调认为这个国家缺乏产生伟大文学所需要的题材，一切事物都是欧洲人不熟悉的，因此不会使他们产生兴趣，或者说它们太普通太单调乏味了，所有这一切都被认为是共和体制

造成的结果。

大约有十年，不论参加辩论的人持何种立场，辩论的焦点主要集中在纯正的趣味、优雅的文体、创作的原则以及语言的纯洁性等话题上。在 1812 年的战争之后，由于接受浪漫主义美学思想的人日渐增多，文学的民族主义成为可能的现实。1815 年在波士顿创刊的《北美评论》率先强调指出，文学贵在独创。该杂志的首任编辑威廉·图德在 1815 年 11 月号中抱怨道，美国诗歌中的景物“描写”更多地得力于“学习古典诗人”，而不是出于对本国风土景物的熟悉。尽管他没有详加阐述，他极力呼唤的却是一种对大自然的浪漫主义的感受力。他驳斥了那种认为美国文学不可能引起读者兴趣的说法，并认为荒原背景能使这个国家的“浪漫的”过去（尤其是英法两国为争夺新大陆而引起的“世纪之战”）具有史诗的色彩。图德还预见到美国“土著”未来可能遭受到的悲惨命运。詹姆斯·费尼莫·库珀和弗兰西斯·帕克曼后来实现了图德所有的预言，唯一不同的是他们创作的是散文作品而不是诗歌。

更具说服力的是于 1816 年发表在《北美评论》上的一篇短评《论文学中的典范》，其作者是哈佛大学的修辞与演说术教授爱德华·泰瑞尔·钱宁。按照他的观点，拥有“蔑视一切的自由的”天才同“写诗的法则、文学鉴赏的规则、实用批评论著以及大家一致认可的语言标准”等等总是处在不断的斗争之中。培育出伟大文学的不是书本，而是大自然，不是社会生活，而是离群索居。钱宁认为他的看法适合于任何社会的作家，然而他那经过反复思考的意见显然是针对那些生活在个人自由有保障的国家中的人们而发的。尽管他的论文中没有涉及超验哲学，然而他的美学思想却启迪了他后来的学生拉尔夫·华尔多·爱默生和亨利·大卫·梭罗，他俩无意模仿他人，并用自己喜欢的方式来表达自我，现在这种方式已被公认为美国所独有的方式。

从长远的观点看，上述议论无疑是有益的，但它却使得批评家们对 1820 年之前两三代作家的作品的评价不高。甚至到了二十世纪，学者们仍然倾向于赞同以前那些文学中的民族主义者们对他们同时代的作家所作的苛评。美国文学史现在也被公认为是朝着本土文学发展的历史。这种做法是对钱宁以及在《北美评论》上发表文章的其他作者的敏锐眼光的赞许，但它也妨碍了批评家们对共和国初期的文学做细致的考察，要知道这个时期的文学显然是依赖于肇始于欧洲的传统的。

也许我们会认为钱宁号召“天才”们蔑视欧洲文学的榜样的做法是有益的，然而事实表明，文学史在相当大的程度上是一个有意或无意使旧的形式和风格适应于新的形势和目标的过程。一些形式在新的情况下只需作少许变动就行，但是适应的过程自然是复杂的。在一些肤浅的读者只看到模仿的地方，作家可能实际上是在以模仿的形式嘲讽他们使用的那种惯用手法，即使他这样做是不自觉的。例如，菲利浦·弗瑞诺的长篇战争诗充满着对英国的愤怒情绪，诗人的语调徘徊在严肃和嘲讽之间，仿佛他在力图摆脱英雄对偶句诗体这种英雄诗体加在他身上的束缚。类似的分裂意识也曾在布罗克登·布朗的小说中出现，在这些时候，那种矫揉造作的文体仿佛是在讽刺它自己和小说中那些自命清高的人物。

有的时候，地方作者使用的夸张语言自有其独特功用。共和国初期最令人感到惊奇的文学作品很可能是教友派博物学家威廉·巴特兰姆的《南北卡罗来纳、佐治亚以及佛罗里达东、西部旅行记》(1791)。此书是汇科学考察、抒情散文和宗教沉思为一体的奇特的大杂烩。作者当时只携带了不多的东西，孤身而且毫无防卫地在美丽而可怕的荒野中旅行。他恪守的是公谊会教友的道德信条——宽容、非战和对所有的生活方式都保持敬意，而不是猎人或同印第安作战的那些人的信条。但他使用的那种华丽的语言却与教友派信徒通常使用的质朴的语言恰成对照。这种语言似乎源自他对分类学中拉丁术语的爱好，例如"magnolia grandiflora" （大月桂树）和"Quercus sempervirens"(活橡树)。使用过时的拉丁语言和经过精心推敲的音调铿锵的句子是他 191 文体的特色。正如他的夸张使他的语言发生扭曲一样，他的想象也歪曲了事实的真象。他曾被人指责为吹牛大王，因为他夸大地叙述野生动物的生活，把两条鳄鱼的战斗描绘成一场惊天动地的史诗式的战争。但是如果说他在欺骗读者的话，他也是在欺骗自己。他力图表达自己的感受，并因此大量地使用了夸张手法，颇有反讽意味的是：他关于大自然的报道实际上显得并不自然。

钱宁号召美国作家真实地描写他们的个人经历和体验，对于早期的美国作家们来说，这一号召常常起着错误的文化导向的作用。这些文学中的民族主义者们在某种程度上被文化上的自卑情结所困挠，而且还力图引起他人对此情结的注意。他们关心的主要是诗歌创作，而且他们的自尊心常为美国人在写作史诗上的失败而大受挫伤。在他们的前辈作家和同时代作家中，有些人没有他们那样雄心勃勃，但他们对这些作家的作品都不大十分看重和注意。他们尤其鄙视政治论著，认为它们的作者都无可救药地深陷在偏见和激情的泥淖中难以自拔。

具有讽刺意义的是，诗人们力图在史诗或准史诗中展现的那种更为广阔的视野在党派之争的政治文章中业已出现，而且这些文章主要是以散文形式写成的。一种关于这个国家的类似于神话的东西也已逐步形成，它形象地体现了共和制的自由精神。美国文化有了自己神圣的象征、自己传说中的英雄和敌人，有了自己对祖先及其故土的回忆，以及对美国的奠基者们的回忆，这些奠基者们在荒原中披荆斩棘，为的是把古代的真理和承诺保存下来，传诸后代，实际上，这些真理和承诺在1776年以前已演变成为一种美国的"国民宗教"。

小册子作家、牧师、插图画家和街头示威者，把取自《圣经》、西方文学、古典神话、希腊罗马和英美历史的典故贴切地用于当时的社会生活。自由女神以及其他拟人手法的产物出现在游行队伍、漫画和书籍之中。群众对那些经常出现的形象已十分熟悉，因此他们知道怎样恰当地理解那些形象。确实，神话可以用任何方式对待真理——当然总是以自由的名义。语言有时可以用来进行沙文主义的夸夸其谈。然而使得抽象议论具体化的形象化的语言却总是最具有说服力的。就其本原来讲，这种语言具有兼收并蓄的性质，而且也从未仅仅在某一篇文章中体现出它的全部优点，所以它是美国文学的集体产物。

形成神话的过程很早就开始了，尤其在新英格兰更是如此，这是由于清教徒们偏192 好用类型学的方法来阅读《圣经》和历史。清教徒们把美国视为注定要实现宗教改革的地方（后来又把它看成是至福一千年的开始之地），这是美国革命时期文学中夸大的美国的自我形象产生的历史原因。在《论教规和封建法律》（1765）这篇论文的初稿中，约翰·亚当斯把这两者之间的关系讲得十分清楚："我一直认为在美洲的移民开发……是新纪元的开始，它也是上帝的安排，目的在于启迪那些无知的人并解放那些处于奴役状态下的人们。"这一段话，其实把后来乔尔·巴洛在《哥伦布的预见》（1787）中以诗的语言和激越的情感充分表述出来的美国历史用神话化的方式完全表达出来了。相当多的政治文章的作者无意于在文学上有所造就，但他们表述这一神话的方式往往更为有力。

亚当斯在其论文中指出，"移居美洲"的动因是宗教改革和文艺复兴，这两者人格化的表现是与斯图亚特王朝"暴政"作斗争的清教徒。他们认为，政府体制（不管是教会或是国家）应该是"一个简单明了、容易领会的东西，它构筑在自然和理性的基础上，而且是常识可以理解的。"这些清教徒受过良好的教育，他们懂得封建主义的奴性在古典时期的"自由圣地——古希腊罗马共和国"中是没有丝毫地位的。亚当斯把印花税条例放在这个宏大的历史框架中，并把它视为颠覆"我们前辈的整个制度"的"计谋"。它将使"美国的印刷业、大学甚至历书和报纸的出版受到赋税之累和限制，从而剥夺了美国人获得知识的手段。"

在爱国者发表的言论中，横暴的政府被描绘成自生的、不断膨胀的、腐败的而且腐蚀一切的官僚机构。在几年后撰写的一篇具有历史意义的文章中（该文时时透露出奇特的讽刺），巴洛把这一独断专横的政府形象大大地扩展开来。他这篇题名为"给欧洲各国特权阶层的建议"（1792、1795）的文章带着美国人的天真气息，坚决捍卫法国大革命，并把构成旧制度的主要机构——司法机构、常备军和资金筹集体制说成是封建制度的延伸，它们被用来作为恐吓广大群众的"机器"，使他们处于奴役和贫穷之中。

美国神话的形成在很大程度上是和英国的畅言无忌的少数派"真正的辉格党人"或"共和政体拥护者"相关连的，他们的著作在十八世纪的美国广泛流传。在英国发生的193 所谓"1688——1689年的光荣革命"是世界史上的一大奇迹，它给这个国家带来了英国式的自由。尽管如此，真正的辉格党人却认为英国的自由仍在重重包围之中，不断受到广泛存在于政府和社会中腐败的威胁。很多美国人也有同样的忧虑，特别是在印花税条例宣布之后。领取养老金者、官吏和英帝国的官员（例如海关官员等）的数量不断增加，就像塞缪尔·亚当斯所说，他们"好像埃及的蝗虫"。很多美国人认为，正如罗得岛的赛拉斯·多纳所说的那样，英国处心积虑地想把美国人"压在奴隶制的最底层"。

啊，可怜的自由女神！她被乔治三世及其政府赶出了英伦三岛。她是否已经逃到美洲荒原，化身为一株幼苗并已繁衍成了无处不在的自由树（它是爱国者们聚集之处，这些爱国者们把自己称为她的"儿子"）？无论她在哪里，不管她是什么，她总是处于

危险之中。一个匿名的作者在《波士顿报和乡下杂志》(1763年4月18日)上发表文章，并在文中回忆了当年凯撒如何通过“谄媚和阴谋”破坏了罗马共和国的自由。这个伟大的军事指挥官受共和政体之托南征北战，他“成功地完成了赋予他的使命”，并成为“给他的国家造福的人。然而作为他的战功的回报，他取代了共和政体。”

美国大众关于自由的高级神话并非始终前后一致，这反映了美国文化本身包含的矛盾。托玛斯·杰斐逊关于自由的论述就与约翰·亚当斯的有所不同，这是由于弗吉尼亚与马萨诸塞这两个州的历史有所不同。前一个殖民地的移民之所以移居此地，显然不是因为他们是斯图亚特暴虐王朝的反抗者。在《英属美洲权利概论》(1774)一书中，杰斐逊戏剧性地把在十七世纪移居弗吉尼亚的“我们的先辈”与“撒克逊人的祖先”相提并论，后者从“北欧的森林和荒野”中走来，占据了不列颠的土地，并在那儿建立了“长期以来成为英国的光荣和保护者的法律体制”。包括约翰·亚当斯在内的很多研究历史的学者都怀疑英国的自由是否源于黑暗时代的日尔曼森林。然而在美国，相当多的人都喜欢把撒克逊人看作是封建制度形成之前的共和主义者或民主主义者，其原因也许部分在于撒克逊人的形象是与田园生活联系在一起的。

源自英国古老习俗的自由树也是一个具有田园风味的突出形象，它形象地表明了美国政治信仰的一个核心思想，即是说政府应该是简单的、直接的、自然的、而且是合乎常情常理的。在《常识》中，托马斯·潘恩用了一个具有典型意义的确切而简明的比喻，他把这样一个政体与一个国家的“首批移民”或“世界首次有人类居住”联系在一起。他还说，这个冒险活动的参加者“将选择一株树作为他们的议会大楼，在这棵树的树荫下整个殖民地的人民将聚集在一起。”就这样，美国经验仿佛再现了洛克所说的那种处于自然状态下的原始人类的社会生活的开始。 194

在一些文章中，上述神话以复杂的隐喻的方式出现，如辉格党人关于英美的自由处于危险之中的故事，以及进行宗教改革的基督徒关于离开欧洲大陆到海外去寻求希望之地的故事。在这些故事中，美国被描绘为一个由纯朴的农民们用勤劳的双手在荒原中开发出来的理想的自由之地。对于很多清教徒的后代说来，美国还是这样一个国家，在那儿“每个人”都坐在“他的葡萄树和无花果树下”，这幅图画使人想起早期的迦南，它还预言了在“末日时”这里将会处于一片平静之中(《弥迦书》第四章一至四行)。

爱国的牧师们极力把自由与个人和国家的超度说成是一回事。他们在讲道中叙述哀诉故事，劝诫上帝的子民们一方面要反抗英国议会的干预，另一方面要通过品德修养去获得自己的新生。按照《圣经》的说法，腐败意味着被罪恶和撒旦奴役，因此无论在任何情况下，任何形式的腐败都是对自由的威胁。恪守反进口协议的有关法令，不享用茶叶之类的奢侈品，这些都是一个基督徒和国家公民有义务遵守的法令。纳撒尼尔·奈尔斯和列瓦依·哈特等无所畏惧的新英格兰新教徒告诫美国人民，一方面支持黑奴制，另一方面又抱怨英国企图奴役美洲殖民地的“阴谋”，就要冒在思想上仍然停留在哈特称之为的“埃及式的奴役状态”中的危险。当战争爆发、独立在望时，一些

《圣经》学者回顾了某些以色列人要求取消共和主义和主张拥戴国王的历史事实，明确地把君主专制与偶象崇拜相提并论。在共和国即将成立之际，美国人认为他们重新获得了自由，这自由曾经在罗马人手中，但后来被他们的专制帝国剥夺了，这自由也曾被犹太人所拥有，但也被他们的国王夺走了。

在1765年到1815年这个期间，凡是具有一定重要性的论著都与关于自由的神话有关。例如，《北部联邦同盟盟员》虽然以现实主义的政治观点知名于世，但它也是促使笼罩在宪法之上的神秘气氛形成的原因之一。詹姆斯·麦迪逊认识到英国政府内部派别斗争的不可避免性，他便在论文中告诫读者：宪法将使美国免蹈英国的覆辙，即是说不会陷入党同伐异和谋求特殊集团利益的狂热斗争之中而置共同的利益于不顾，这种情况正是辉格党理论家们早就警告过的。亚历山大·汉密尔顿、约翰·杰伊和麦195 迪逊暂时不管他们在某些政治观点上的重大分歧，采用共同的笔名“帕布里奥斯”写作。正如爱国者们使用的其他拉丁笔名一样，这个笔名可使人想起罗马共和主义者们不谋一己私利的高尚品德。在他们写作的文章中始终可以看到上述神话的影子：自由需要美国把批准的新契约永远放在神殿之中。《北部联邦同盟盟员》文采斐然，结构典雅，它本身有如一座奉献给庄严的神祇的古典庙宇。

在默西·沃伦眼中，自由也是一个罗马女神。沃伦是詹姆斯·奥蒂斯的妹妹，也是《美国革命的发生、发展和终结史录》（1805）的作者，此书是在独立战争之后出版的为独立和共和主义辩护的一部历史书。其他这类性质的史书和传记包括出生于英国的马萨诸塞牧师威廉·戈登写的《美利坚合众国独立史》（1788），以及南卡罗来纳的戴维·拉姆塞写的《美国革命史》（1789）。与沃伦的史书一样，这两部著作都篇幅很长，生动可读，不足之处是它们都是根据二手材料编纂而成。大法官约翰·马歇尔写的《乔治·华盛顿传》（1804——1807）和威廉·图德写的《马萨诸塞州的詹姆斯·奥蒂斯传》（1823）在学术研究上颇有独创性，但文体却显得滞重。除了马歇尔的最缺乏色彩的著作之外，上述所有其它著作都把美国的历史大大地神话化了，其中以沃伦的著作最为突出。她在政治上是激进的民主派，然而具有讽刺意义的是，在文章的风格上她却是最贵族化的。她认为美国革命是共和国与王国之间的斗争，它重演了震撼凯撒及其继承人统治的罗马平民起义的历史戏剧。她的同情显然在共和国这一边：乔治三世是又一个凯撒，与罗马的凯撒一样，他也是腐化堕落的象征。不过沃伦却用一种刺耳的专横语调来宣扬反帝思想。当读者被采取高人一等姿态的沃伦引入派别斗争，并发现作者要求他不加思索地对其战绩（如她对马萨诸塞州总督托玛斯·哈钦森大加挞伐）感到高兴时，心里并非总会感到舒服。

杰斐逊和约翰·亚当斯两人对共和国神话都表现了极大的兴趣，由于这个原因，他俩在总统期间充满党派斗争色彩的岁月之后又恢复通信。他们之间的书信往来一直很频繁，而且持续到1826年他们去世为止。这些书信成为那个时代的主要文学成就之一。在身体力行地实践共和主义者的理想品德方面，可能没有任何人比得上亚当斯的夫人艾比盖尔。亚当斯一直承认他夫人的文章比他本人写得好。在美国革命期间写给她丈

夫的信中，艾比盖尔以充满激情的语言表达了她对亚当斯和新国家的支持。在这些信中，上述神话中的清教、辉格党和古罗马等成分起着重大作用。艾比盖尔·亚当斯还清楚地认识到共和主义理论的合乎逻辑的推论应是妇女在新政府中参政。“不要把无限 196 的权力交到丈夫们的手中”，她在致她的丈夫的信中这样写道，“请记住，只要可能的话，所有的男人都可能变成暴君。”

高级的大众神话最初只属于男性白人精英阶层，他们是有产者，拥有社会地位，受过良好的教育（通常是律师），并习惯于接受那些没有他们幸运的同胞的尊敬。在 1800 年之后，这个共和国变得越来越民主，因此上述状况显然跟不上形势的发展。弗吉尼亚的威廉·沃特在他所写的《帕特里克·亨利的生活与性格剪影》（1817）中就指出了这一点。尽管有一定的顾虑，沃特这个靠自我奋斗成功的人还是明确地表示，他书中的“平民”英雄是他自己的化身。亨利不仅支持美国反对英国的暴政，而且还支持弗吉尼亚崛起的民主势力反对在弗吉尼亚东部实行的贵族统治。正如威廉·R·泰勒指出的那样，沃特笔下的亨利有着未受教育的人的纯朴，他那自然而带乡土气息的说话方式是对那些庄园主领袖们的西塞罗式文体直接挑战，后者的文化倚重于罗马贵族的理想。

沃特的帕特里克·亨利使人想起那个已经成为美国神话一部分的“出身更微贱、而且更无文化修养的庄稼汉”。他就是扬基·杜多尔，那个来自农场或边远地区狠狠揍了英国兵一顿的乡下佬。杜多尔的故事最初只是一个笑话故事，它在革命之前的一些含意不明的抒情诗中就已经开始流传，而这些诗歌显然是新英格兰人编的。正如 J. A. 利奥·莱梅所说的那样，《扬基小调》表面上似乎是在嘲笑新英格兰人的土气，然而实际上它却是在愚弄那些把扬基们视为乡巴佬的家伙，这些人包括英国在殖民地的驻军，他们就错误地认为这首歌是对当地居民的嘲讽因而听得津津有味。

在 1775 年 4 月 19 日，英国军队唱着《扬基小调》开赴康科德前线，然而他们却被新英格兰民兵击败被迫后撤。这个事件说明了这首歌含义的复杂性，至少在殖民地居民的耳中它有着这样的复杂意义。从此以后，这首歌就为殖民地居民所有，在整个战争期间，他们都用它来嘲笑自己的敌人。这个新英格兰庄稼汉不仅逐渐变成美国的象征，而且成为美国特性的人格化的代表。一个外表自然纯朴衣衫褴褛的庄稼汉，却有着他人未曾料到的精明和注重实际的能力——这种美国特性使英国人感到困惑不解而且最终把他们击败了。上述神话使整洁、注重形式而且训练有素的英国军队变成了徒有其表的银样镴枪头。伊桑·艾伦把 1775 年 5 月提康德罗加要塞之战称为“军事训练的滑稽讽刺剧”，这一天格林山兄弟会对在军营里睡大觉的英军发动奇袭，并占据了这个要塞。

在战争期间，产生了很多庆祝这类胜利的歌谣和故事。这些歌谣大都可以配着 197 《扬基小调》的曲调唱，尽管它们与《扬基小调》的原歌词毫无关系。弗兰西斯·霍普金森的《木桶战》就是这类歌谣之一。作者以滑稽讽刺的手法恭维了英军的胜利（这场战斗实际上从未发生），同时揭露了他们惧怕落入起义者们所设的圈套的心态。无名

氏写的民谣《跳舞》(1781) 是一篇妙作。作者以喻意手法把独立战争的最后一役描写成一组"乡村"和"宫廷"舞蹈。这首诗在韵律上模仿民歌，其迭句之一"当心音乐和舞步"具有双关的意味。它叙述了康沃利斯如何在南方乡村与纳撒尼尔·格林和拉斐特跳舞但跳得不太好，于是他回到约克敦，觉得自己更适宜于参加"宫廷舞会"。

可是难道红色鞋跟和镶有长饰带的裙子，
能与树桩和野蔷薇较量吗，先生？
穿着打猎的衬衣，有着强健而经验丰富的双足，
他们能不获胜吗，先生？

然而在城里的舞会上，这位"有着丰富跳舞经验的贵族"却在乔治·华盛顿的舞步面前相形见绌了。尽管华盛顿也是在弗吉尼亚的一个贵族家庭中长大的，但他在这里已成为美国人的象征：他"天性随和"，有着"一种优雅的风度，那可不是通过努力能学到的，也不是用财神爷的黄金能买到的。"

在此之前，这位英国将领已被一位匿名作者在《康沃里亚德》中揶揄过了，此诗由四个诗章组成，1779年发表在休·亨利·布雷肯里奇编的《美国杂志》上。这首诗表面上是一首传统的十八世纪谐谑仿英雄史诗，然而实际上却是美国式的夸张幽默故事，它描写了英国军队对足智多谋的美国人的惧怕。全诗高潮是两支英国军队的自相残杀，它们都误以为对方是穿着缴获的英军制服的华盛顿部队。

《伊桑·艾伦上校被囚记》(1779) 系作者匆匆草就，它叙述了这位格林山兄弟会会员在美国和英国的监狱和囚船渡过的两年半俘虏生活。善于言谈的艾伦不单单是一位来自边疆的士兵，而且还是一个自学成才的神学家和哲学家（他后来还写了《理性是人类的唯一尺度》)。在这篇自叙中，他不无炫耀地谈到他怎样"在一阵狂怒中用牙齿咬掉"他手铐上的"一根铁钉"，并"使那些凌辱他的人感到十分害怕。"他还在英国狱卒面前"装扮基土佬"，即是说扮演一个头脑简单的美国人，因此他表面上写给殖民地议会的信却落入了诺恩勋爵之手。在英国的法尔默思，当地居民起来围观他和其他美国囚犯。他穿着加拿大制的"鹿皮外衣"，在观众面前昂首阔步，时而以侮辱还侮辱，时而又对观众讲解"伦理哲学和基督教"，这位野蛮的美国人居然"懂得三段论"，这使英国观众们大为吃惊。

198

美国人的欢乐也体现在约翰·特朗布尔写的《马克芬戈尔》(1782) 之中，尽管此诗与英国滑稽讽刺诗的传统有着渊源关系。在这篇针对有关反对英美自由的阴谋的大众神话的讽刺诗中，特朗布尔巧妙地穿插了一些来自滑稽歌谣和故事的典故。这首诗揭露了亲英派的言论的荒谬性，他们说什么这场战争有如学童造反，将很快被英国父亲的鞭子弹压下去。此诗以马克芬戈尔接受教训（而不是教训别人）作结束，但却以在列克星敦和康科德的颠倒混乱的世界作开篇，在那儿，"精于军事艺术的美国佬，第一次把英国军队送进学校，"并教会了他们若干技艺，其中包括"真正的美国乡村战争

舞"。

在美国革命期间，而且甚至在此之后，这两种神话（高级的和俚俗的）互相配合，彼此之间没有产生不应有的冲突。正如泰勒《对比》中的永远热情诚挚的曼利和实事求是的乔纳森一样，帕布里奥斯和扬基·杜多尔携手合作，使美国的优秀品质不受英国奢侈生活的污染。在菲利浦·弗瑞诺具有杰斐逊风格的《关于各种有趣而且重要的问题的通信集》(1799) 中，作者的人格面具、天真的罗伯特·斯伦德尔有一位朋友是"拉丁语专家"，他帮助斯伦德尔弄明白为什么他自以为是一个联邦制拥护者，而实际上却是一个具有民主党思想的共和党人。然而在布雷肯里奇的《当代骑士》中，具有绅士风度的法拉葛上尉和他的仆人蒂格·欧里根却陷入了一系列的冲突之中，这预示了美国将来在社会和经济领域中存在着冲突这一现实。

事实证明，扬基比帕里奥斯更适应越来越变得民主化的政体。他的神话得以流传下去，并成为现在人们称之为"美国本土幽默"的方言滑稽传统的一个重要组成部分。这个传统中的种族主义倾向和性别歧视倾向反映了美国文化中存在的紧张关系。然而这种幽默与文化表明它们具有很大的宽容性。由于用得太多太滥，高级的公众语言失去了它的活力，它那崇高的音调只是在个别时候才对那些拥护民主的听众有魅力，总的说来，只有那些被剥夺了权利的人（尤其是妇女和黑人）及其支持者们才能在这种语言中听出新意。

在一个越来越倾向于言论自由和出版自由的社会中，语言在党派斗争中逐渐贬值，199 而且已经成了党派政治斗争争论的一个问题。在美国革命期间，爱国者和他们的对手亲英派相互嘲笑对方的议论是言辞空洞或毫无意义的空谈。特朗布尔笔下的马克芬戈尔在对辉格党人演讲时使用了浮夸和强词夺理的语言，特朗布尔这样做的目的是在于讽刺英国对美国的要求蛮不讲理和虚张声势。在一个匿名的托利党人（此人很可能是乔纳森·奥德尔）写的讽刺文章《国会的语言》(1779) 中，整个美国的反英起义被说成是毫无意义的纸上谈兵。国会被描绘成一个多头妖魔，从若干张嘴中同时发出动物般的叫喊。国会的语言有着无穷无尽的延伸——请愿、宣言、演讲、小册子以及由国会的成员及其代理人所作的其他种种宣传。这篇文章的标题中的"语言"一词含有一语双关的讽刺意味。国会说的话根本兑不了现，在某种意义上讲它根本就没有自己的语言。那些话被印在独立战争时期贬值的纸币上，因此是一些无法兑现的欺人之谈。

独立战争当然没有能够使得报刊杂志上的攻击谩骂停止下来。在一篇题名为"关于心灵疾病的某些思考"（该文发表在《宾夕法尼亚报》上）的评论中，弗兰西斯·霍普金森假装严肃地建议专门用两家报纸来发表政治性的谩骂文章。他说这样做可以通过发泄治疗他称之为"永不满足的诽谤和谩骂的欲望"这一"疾病"，并认为这种病症是"自由政治所特有的"。在《当代骑士》中，老年的布雷肯里奇也做了类似的事，他尖锐地讽刺了美国政治文化的花里胡哨，并向具有高尚品质的共和国这一神话挑战。他讨厌某一亲北部联盟的报纸，因为它常常刊登谩骂文章，于是他便在小说的一段滑稽描写中点了这家报纸的名，并把它比喻成一个在家里养臭鼬的人，外面一有人走过那

人就戳那只臭鼬，让它朝着行人放臭屁。布雷肯里奇还抨击美国所有发表政治文章的报刊杂志，称它们“粗俗不堪，一贯诽谤他人名誉”，是美国的“耻辱”。

尽管布雷肯里奇在《当代骑士》中嘲笑了联邦制拥护者们的贵族化的装模做样，他更担心的是共和国的逐渐民主化会导致大众行为标准的降低，以及一种极其有害的反知识倾向的出现。尽管布雷肯里奇笃信言论自由和出版自由，但他未能充分使用这种权利同这种倾向作斗争，而只是写了一篇火辣辣的讽刺文章。他鼓吹在政治辩论中应表现出“雅致”和“良好的教养”的呼声基本上没有人听。他认为，在报刊上发表的文章应该是“一个绅士在鱼龙混杂的社会中应该说的话”，然而这句话却间接地承认了

200 他的想法根本无法付诸实现。只要大众有了权利，他们就应该使用它。不这样认为是愚蠢的，吉诃德式的法拉葛就是持这种错误观点的人中的一员，他坚持认为，“处于底层的公民”只需有权利担任公职就行了；至于“行使这种权利”对他说来倒是“没有绝对的必要。”

法拉葛的仆人蒂格是刚来美国不久的移民，他渴望在这个充满机会的国家迅速飞黄腾达，因此他对政治特别感兴趣。由于他巧舌如簧，所以对一般选民颇有吸引力，但他的愚昧无知和不择手段却是对共和国的威胁。法拉葛是受过良好教育的少数贵族中的一员，这些人自认为他们比平民大众更懂得这个国家作为一个整体最需要什么。然而不论是蒂格还是那些选民们都不屑于听拉法葛上尉关于公民责任的长篇大论。对伟大的共和国这一崇高理想的无限忠诚使拉法葛变成了一个地道的吉诃德式的人物。与此同时，正在兴起的平民阶级却变得难以约束了。

布雷肯里奇本人也赞同法拉葛的观点，然而他却戏剧化地表现了这些观点的不合时宜，他的小说渐渐成了对于一个发了疯的社会的摹写。与此同时，布雷肯里奇不停地评论自己的文本，于是这个喋喋不休的“作者”成了小说的附属故事——作者是如何写小说的——的主角。他声称他唯一的目的是想给读者提供一个优秀散文文体的范例，这种文体明晰，准确而且朴实无华。他希望读者相信他所说的一切无足轻重，重要的只是他说话的方式。显而易见，他希望读者能够看得出来，作为文体家和社会观察家，他的态度是严肃的，然而又不是过于严肃。可是他简直无人理睬，至少他的故事的命运遭到无人理睬的命运。他所说的一切没有起到任何作用。他的小说在1792、1793、1797、1804、1805、1815等年度陆续分期连载，然而平民的狂潮却愈加泛滥。尽管如此，布雷肯里奇始终没有辍笔，一直到死他都是一个忠于共和理想的自觉的堂吉诃德。

与此同时，在纽约出版的讽刺杂志《大杂烩》借用英国才子西德尼·史密斯不久之前生造的词语，把年幼的共和国说成是“一个纯粹的‘语言专制’或语言政府。”按照《大杂烩》的观点，对“拥有权利的人民的声音的尊重”使美国变成了一个充满鼓舌摇唇之徒和粗制滥造的作者的国家。报纸的编辑把人们引进“语言战”和“报纸战”之中。“一位超级浮夸大师”统治着这个语言专制政府，他就是著名作家、哲学家和“说空话大师”托马斯·杰斐逊。《大杂烩》显然也是这个语言专制政府的一部分，

尽管它有着自己的独立的观点。虽然这家杂志（年青的华盛顿·欧文当时是它的撰稿人和编辑之一）厌恶当时美国新闻界互相谩骂的风气，但是它仍然任意取笑那些公众领袖人物（甚至包括美国总统）；要不然的话，这家杂志也就不可能存在下去了。 201

欧文化名狄德里希·尼克尔包克尔写的《纽约外史》(1809）是美国纯文学中第一部引起广大读者注意的传世之作，这本书所描绘的当时美国政坛的情况与上面所说的相似，尽管表面上它描写的是十七世纪新荷兰的政治。欧文在早期的著作中采用了滑稽讽刺文体，在某种意义上讲，这是这位年青人针对其前辈的文雅传统所做出的戏谑的反抗姿态。从根本意义上讲，它表现了作者对语言的不信任。他显然喜爱语言，但真正属于他自己的语言似乎并不多，他那常常带有夸张色彩的散文充满对传统语言方式的嘲讽。和尼克尔包克尔一样，欧文深深知道"我亲爱的祖国"是多么地得益于"一个值得大加称赞的，被你们这些小伟人们反复琢磨运用的，学名叫'夸张'的修辞手法。"在一个语言专制之下，言多必失，真正的意思反而难以表达。

《纽约外史》对传统观念的嘲弄表明了当时的社会（它只不过在名义上是荷兰殖民地）已被它那自认为伟大的神话弄迷糊了。尼克尔包克尔是一个真正的爱国者，但他所爱的国家已不复存在，而且它从来就不怎么重要，尽管如此，他却极力回忆它过去的种种"尊严、光荣和伟大"。他的语言与现实之间的差距使他始终显得很滑稽，而当他承认这个差距的存在时，他又显得是那样地困惑和绝望。

在梅里韦瑟·刘易斯和威廉·克拉克所写的旅行日志中，却没有上述的混淆。这些语言清新的日志记载了他俩在1804年至1866年间上溯密苏里河，翻越落基山北部，沿着哥伦比亚抵达太平洋，然后又折回来的艰难跋涉和探险历程。在日志写成后的一个世纪之内，它仅以缩写本的形式刊行于世，其目的是为了照顾一般读者的阅读兴趣。鲁本·戈尔德·思韦茨在1904年至1905年期间将日志编辑成八卷本，并以"刘易斯和克拉克探险日志原本"为名全文刊行。直到这时，这两个探险家的语言才显示出它的庐山真貌。克拉克的语言不加文饰、直率而简明；刘易斯的语言则带有一些书卷气，尽管在语法、句法、拼写和标点等方面他也和克拉克一样常常别出心裁。他们俩写的日志都流畅生动，这是因为它们是以事实为基础的。

他们的探险活动引起了全美国的重视。杰斐逊总统亲自构想和安排了这次探险活动。在即将开始时，正逢美国买下路易斯安那，共和国的版土一下就扩大了一倍多，这使得这次探险活动的意义更显得重大。刘易斯和克拉克不得不充当在华盛顿执政时代的伟大的白人首领派在印第安人的使者，而这也许是他们有意参与制造的唯一神话。总 202 的说来，他们对印第安人和他们的文化并未抱一种高人一等的态度。他们写作的目的也不在于宣传"命定扩张说"，而只是作为务实的边疆人把他们的所见所闻如实地记载下来。他们的调查结果使开辟通往东方的西北水路的梦想归于破灭。刘易斯和克拉克能够抵达太平洋并顺利返回靠的不是上帝的佑助，而是他们的聪明才智，然而他们在日志中并未自我吹嘘。他们表现了非凡的勇气和毅力，但并没有把自己描绘成传奇故事或史诗中的英雄。

他俩的日志中有着不少乏味的细节，因此读者最好先读此书的现代节选本如伯纳德·德·沃托的《刘易斯和克拉克的日志》(1953)。然而这两个探险家的最大成功恰恰在于他们按照杰斐逊的指示，详细地记叙了旅途中发生的事情以及他们所看到的一切。日志真实地展现了具有原型意义的美国西部的形象，美洲大陆神话般的辽阔，以及面对着这片土地的三十多名探险者，他们之中包括黑奴约克、法属加拿大译员的绶绶族妻子莎卡加维及其幼子庞贝。在莽莽荒原面前，这群探险者显得格外渺小，但并未使他们丧失勇气，凭借耐心和训练有素，他们在荒原中学到很多东西，并顽强地生存下去。刘易斯和克拉克的身份比其他探险者高一些，但基本上还是用那些人的语言说话，在这方面克拉克更为突出，他那糟糕的单词拼写说明了边远地区方言对他的影响。探险队的人并未突出地表现出清教徒的高尚品质。他们跳舞，喝威士忌，和印第安人胡闹传染上花柳病，但在整个旅途中他们始终同心协力。他们是后来大批涌向西部的美国人的先锋，这些美国人杀死或驱走挡住他们的前进道路的野牛、灰熊和印第安人，并以不懈的努力和勤奋工作创建了一个横跨大陆的现代技术社会。在此意义上讲，《日志》这本书是属于这些美国人的。

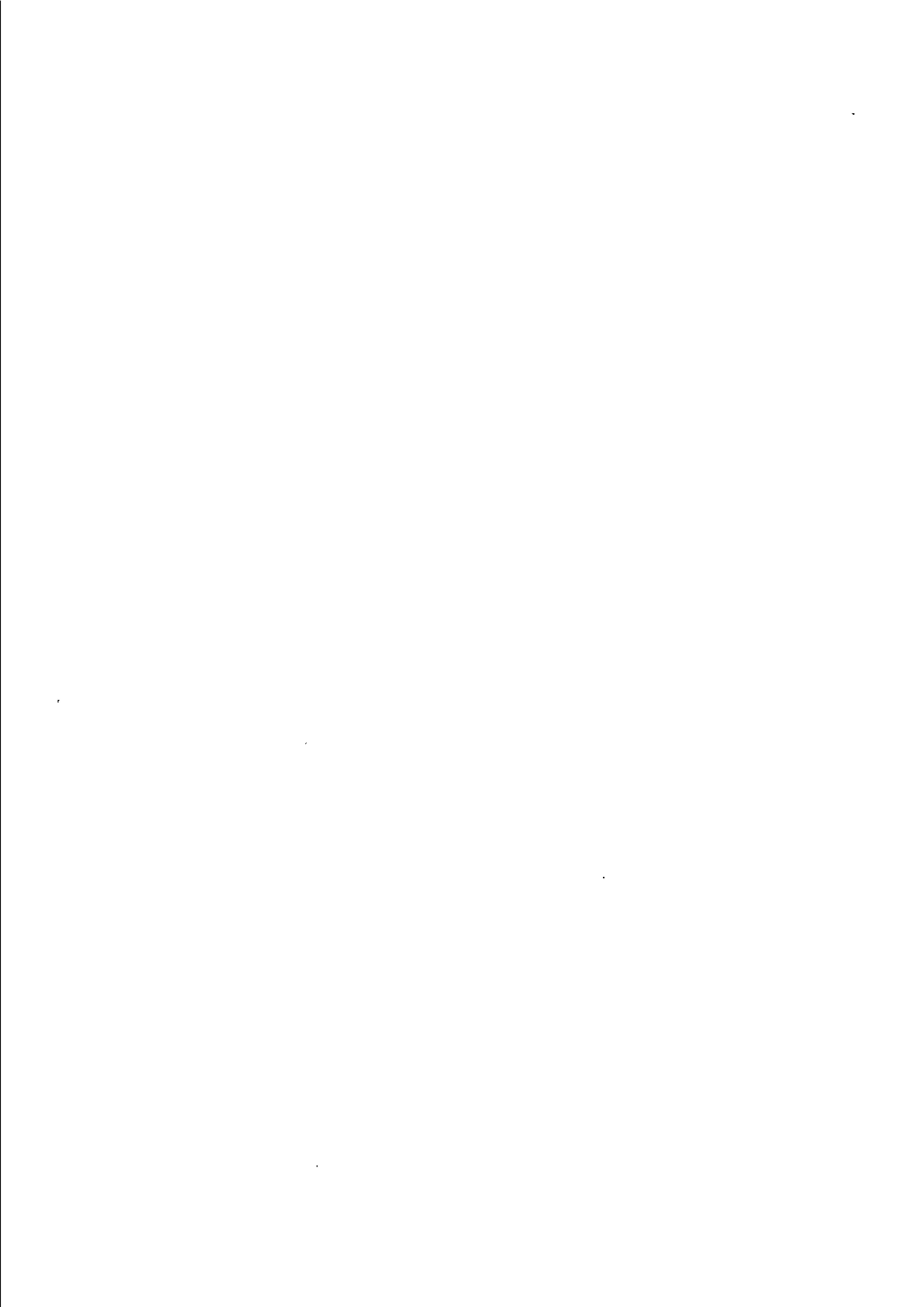
威廉·L·赫奇斯 撰文　　袁德成 译

第二部分

1810—1865 年



Ⅰ. 时代的回顾



唯心主义与独立性

当爱默生在一次讲话中最后谈论到“超验主义者”的学说时，他对这一学说的 207
范围和力量作了一番十分有趣的正反兼顾的评价。一方面，从历史角度而言，真正学识渊博的人不难看出：“被大众称为超验主义的东西”其实不过是“出现在1842年的唯心主义”而已；爱默生的意思很清楚，作为唯心主义，它的悠久的历史证明了它至少与其古老的论辩对手“唯物主义”一样在理论上是有说服力的。然而另一方面，就本地的情况而言，超验主义者则只是一小批身经百战的少数派中的一员，也许是正在消亡的一类人中的一员。于是在那次讲演结束时他专门向（也许是针对）在场的一般听众，讲了一段话，并用近乎尖声哀叫的声调恳求给予他们以继续存在的权利。他演讲的倒数第二段中使用的隐喻把当代唯心主义者比作是“一两样精密的仪器”；最后使听众不得不公开表态：他们是否能够“容忍”那“一两种”本来可以看作是颠扑不破的“声音”

在这里夸张的手法自然是明显的，即使夸张的程度极小。所谓弗雷德里克·赫奇的超验主义俱乐部举行的聚会大多数都很冷清，与会者总是拖拖沓沓；但这类聚会的时断时续倒并不意味着这一运动的完全结束。奥雷蒂斯·布朗森变节了，但仍然由精明能干的马格丽特·福勒主编的《日晷》却肯定还会在它的周围聚集起许多毫不逊色的接替者。不过，爱默生的话听起来倒是颇严重的：“超验主义学会”不仅不能用它那有限的几件“高级经纬仪”校准自己的航向而一直处于致命的危险之中，而且这个非常纯洁、非常严谨的“团体”似乎在迅速地变得理屈词穷了。也许爱默生的“超验主义者”实际上并不是什么集人类精神之大成的精英，只不过是一种岌岌可危的思想意识形态的代表而已——这不免使文学史家感到怀疑，究竟这类人物的假想的重要性是否一直比他的实际影响更大一些。

然而并不是所有的历史见证人的意见都是完全一致的。纳撒尼尔·霍桑，那个对 208
任何事情都要发表意见而又充满矛盾情感的观察家，他的看法就与众截然不同，其时（1842年夏天）他刚刚搬来住在“（爱默生住的）村庄的另一头”；他后来发表的一系列看法（见《古宅》[1846]）给人的印象是：这地方聚集了一大群有识之士，他们都

把超验主义的"理智之大"看作是"在高山上点燃的一盏信号灯"。从这种观点来看，爱默生的追随者们与美国本身一样成功。可能爱默生的演讲《超验主义者》只是又一个耶米利式的悲哀故事，充满了对它根本不曾预见到的最坏情景的想象。因此，倘若霍桑的描述是真实的，那么关于超验主义和美国文学史的问题就会再一次呈现出来。

当然霍桑的描述是带讽刺性的，正如爱默生的论述常常带有夸张性一样。但同时他的描述又似乎是十分严肃、一本正经的，因为霍桑不得不——现在看来他好象采用了多种不同的方式——设法把自我表现同对一般行动规范的应有尊重尽可能地统一起来。实际上，他自己对此就不只一次作过类似的说明。为《拉伯西尼医生的女儿》的最初版本所写的古怪的前言（《民主评论》，1844）就曾煞费苦心地以第三人称的笨拙手法为所谓"偏爱讽寓"进行辩护，但同时也提供了作者对当时创作情况的某些较确切可靠的回忆，这位不幸的（言辞坦率的）"作者"据说在当时的文学界处于"十分不幸的地位"：他的不合时尚的、可以说不属于任何文学式样的作品介乎两类不同作家——"以自己的作品诉诸广大公众的智慧与同情心的一大批文人墨客"以及"（以这种那种名义在当代世界文学中占有一席之地的）超验主义者——的作品之间。"

上述这样一种看法仍然是间接的，它表明霍桑的又一次试图将自己置于一个在他看来与自己的情趣并不投合，且常常显得希奇古怪的世界之中。不过，似乎正因为这个看法是间接的，才使人深信不疑：历史条件本身不是现成的，看来这正好是促使一个人不由自主地进行探索的必然原因。无论"霍桑"是个什么样的作家，他的时代——请爱默生允许我们这么说——却是著名的"超验的"时代。

当然，在某种意义上说，超验主义愈来愈"受大众欢迎"，而且受欢迎的程度在以前美国文学史上任何一个时代都是找不到先例的。毫无疑问，有一点必须加以注意：在道德理论和文学实践中，霍桑决不会带着偏见把爱默生的"唯物主义"看作是激起"大众的同情心"的直接原因。同样有意义的是，霍桑特地把他那个时代的通俗作品与当时的世界"文学"进行对比。他的立场无疑是社会精英的立场；至少在后来是这样的，从他所说的"一群讨厌的舞文弄墨的妇人"这句话就可以看出来。因此对于那些力图将"美国文艺复兴"的范围扩大到"文学民主"的更为广阔的领域的人们来说，还需要有别的权威力量才行。然而，在人们尚未这样做，以及正在开始这样做之前，也还需要履行有关解释爱默生与霍桑的个人困惑和他们相互间的矛盾的任务，尤其是解释那些涉及带有他们所处时代的特征的唯心主义问题的任务。

爱默生担心（甚至有些害怕）超验主义正日趋没落。而霍桑则感觉到或者只是担心，超验主义有可能会大获全胜，像往常一样，人们总是可以采取各种各样态度的。不过，霍桑可能比爱默生本人理解得更深刻些，他的看法是：真正的超验主义运动实际上规模相当大而且形式多种多样；它不仅仅表现为一种文学流派的兴旺发达。霍桑似乎感觉到这一运动的力量完全在于它兼收并蓄的能力：接受、宏扬一切看来值得人类信仰和希望的东西并重新给它们命名（虽然准确地说，不像施洗礼命名那样）；从而使理想的愿望作为民族的或别的精神抱负而获得自由的表达。以至连某些诸如"民主思

想”这样的大众喜爱的主题也可能主要并非得力于男女“文人墨客”写的五花八门的作品，而是得力于唯心主义的逻辑理论。这样一来就大大有助于我们进一步解释美国文学如何才能以真正引人注目的速度不断提高，如何才能使我们急切希望的一种欧洲式的本土的纯文学传统获得充满自信精神与智慧的振兴和文化上的独立境界。

显然，爱默生所说的“1842 年”是一个随意提出来的时间——甚至颇具讽刺意味的是：这是就当时（甚至是日后）情况而提出的，根本不具有历史的启示意义。爱默生可能没有意识到 1836 年将被看作是这一运动的不断涌现奇迹的一年；或者，他也没有意识到他的《论自然》（1836）和桑普森·里德的《论理性思维的生成与发展》（1826）会分别被宣布为这一运动的《新约全书》和《旧约全书》。不过，他完全明白，照亮了那些研究对象的还是那“始终如一”的“光芒”。布朗森的《关于基督教、社会和教会的新见解》（1836）认为威廉·埃勒里·钱宁的《与上帝相似》（1828）一书作为这方面的有力例证已经过时，从而宣称：从历史的角度来看，“唯一神教派是属于非精神领域的”。乔治·里普利的《论宗教哲学》（1836）在阐明理论主张时冒了更大的风险，它收集并列举了人类之所以相信自已具有神的本性的种种理由，并把它们与唯心主义关于“外部的宇宙的特点和影响在很大程度上取决于我们的灵魂”的发现联系起来。而布朗森·阿尔科特的最激进的著作《与孩子们谈福音》（1836）则显然已经采 210 用了柏拉图的观点来指导他探索“青年思想的完美”，寻找那“反映在耶稣身上的人的神圣思想”。

这里仅列举几个已有记载的大胆实验吧。事实上，即使就已被选录在佩里·米勒编辑的《超验主义者》文集中的那些富有自我意识的唯心主义“公开宣言”来看，其数量也是可观的。它们当中有许多不仅仅是表明立场的论文，关于精神独立的宣言或为深人进行理性探索而拟定的“提纲”，而且大都谈论文化贫乏的问题，而这个问题归根结蒂又是一个纯粹“精神哲学”的问题。

可以肯定地说，无论就其目的或体裁而言，没有哪一篇论文或宣言是单纯谈论“哲学”的。所有的作者都表达了他们的感受，表达了他们对宗教或社会的某些更广泛、更民主的关注。而绝大多数他们所效法的楷模也曾经如此：柏拉图从理论上阐明热爱智慧是使个人生活和社会生活幸福的一个条件；剑桥派柏拉图主义者主要都是一些“论理学家”；斯韦登伯格是个类型论神学家；贝克莱是基督教的主教；甚至康德也不例外：《超验主义者》的读者肯定都知道他那“不同寻常的深刻和准确……使他的术语十分流行”；然而他们肯定也知道，康德对哲学进行专门的“批判”主要是为了给新教徒的“信仰”留下余地。而他自己的影响似乎是通过思维远不如他严谨的作家们来传递的——例如卡莱尔以及《文学传记》（1817）和《思维之助》（1825）两书的作者柯尔律治。事实上，柯尔律治著作的美国编辑和赞助人詹姆斯·马什同样是一位加尔文教派的牧师；他为《思维之助》写的那篇颇有影响的《序文》（1829）观点十分明确：哲学的运用一定能导致民族性格的更新。

因此，爱默生的同辈和前辈人中的唯心主义者最初对“宗教”问题的关注与兴趣都充分体现在关于所谓神迹的争论上。这些争论发生在1833年至1840年之间，先是在宗教杂志上不冷不热地进行着，后来在波士顿的报纸上闹得沸沸扬扬。这为爱默生的登峰造极之作《神学院演讲录》(1838) 提供了必要的背景。那些长期备受珍惜的、适应社会需要的、但愈来愈引起争执的基督教赎罪教义难道都是奠定在那个由神奇迹般地加以肯定的历史人物耶稣的教导基础之上吗？或者，是不是说这些教义（从根本上，从绝对的意义上，或从最激进的观点来看）本来就要求在心灵和思想里具有一种至高无上的权威呢？显然，争论的东西很多，远远超过了哈佛大学神学学位的声誉所引起的争议。哈佛大学神学教育明确强调基督教问题的“历史性”或者安德鲁·诺顿牧师作为学者的声誉的“历史性”。安德鲁·诺顿大师的三卷本著作《论福音书的纯真性》(1837) 搜集了所有根据可靠报道记载的可信的神迹事实，并依据“实际发生的”顺序把它们编排在一起。在美国各地的基督教神学院里都教授这种观点，甚至在像“鲍多因”这样一个“与世隔绝的”、“注重学问的神学院”里也是如此。霍桑和他的同班同学亨利·华兹华斯·朗费罗就是在鲍多因学院从威廉·培利的《论基督教的根据》(1794) 中了解到这一观点的。而里普利和其他“新观点”的支持者们把这一观点称为美国人思想中最具有代表性的错误。

当然，引起这番争论的一个深刻的理论上的原因是戴维·休谟对神迹观念的彻底否定，以及他对于自然与超自然之间尖锐对立的关系实际上所持的“非结构”的看法；而否定神迹观念似乎正是建立在“非结构”论的基础之上的。也许比这更深刻的原因（虽然争论者中几乎没有几个人认识到这一点）是“慷慨大度”的基督教力图把旧的关于牺牲和赎罪的“安塞姆”体系降低为一套道德原则，甚至降低为康德的“良心至上道德律”的一种既定倾向。可以这样认为，在经过这番改造之后，基督教信仰几乎不再需要依靠显示一种超越凡人的准魔法力量了，如此看来，基督教信仰确实与“上帝创造世界一样古老，一样源远流长了”，尽管还不完全像十八世纪的某些自然神论者所设想的那样。在这里，非神秘化是一回事，“天然的超自然主义”则是另一回事，它们在那时是完全不同的，正如富兰克林以实用的观点对某些“普通观念”表示认可完全不同于对康德的“范畴”所作的唯心主义的解释一样。

因此，与其说证明“山上布道”的根据是作为一种非常古老而且传遍全世界的宣扬真正仁爱精神的理论，它贡献巨大而且为世人公认，不如说它与心理愿望和道德需要显然“一致”。钱宁对这场争论了如指掌，仅用了1821年所作的“达德利演说”——《天启宗教的证据》倒数第二段对其作了概括。除此之外，这篇演讲从其他方面来看是保守的。爱默生在他许多宣扬唯一神教派观点的布道文中，尤其是在《耶稣的权威》(1830) 和《神迹》(1831) 里，都谈论到这一争论。接着，里普利就将这场争论加以“通俗化”：先采用间接方式，发表了一系论施莱尔马赫和其他德国圣经阐释学的典范文章，然后正面出击，与唯一神教派“教皇”诺顿公开论战；他对诺顿的攻击所作的回答其实就是《对基督教缺乏信仰的最新形式》这一论文。能够（对过去和现在的广

大群众）“民主地”证明基督教信仰的根据，就是所有那些对任何人来说都足以证明是一种“精神”教导的东西：一种使头脑中潜在的真理显现出来的力量。这是真正的经验论。其余的一切，包括神迹在内，都只不过是唯物论而已，它奠定在约翰·洛克关于认识的机械论模式的基础上，被戴维·哈特利和约瑟夫·普利斯特之类的英国唯一神教徒的“联想论”心理学令人乏味地详加阐述，却完全被各种各样的苏格兰“常识”派哲学家抛在一边，不屑一顾。而这些苏格兰哲学家却各自都是得到了包括哈佛 212 大学在内的美国各大学的认可。

因此，如果说超验主义者们率先出马，引人注目地对付这个宗教难题（以便使美国基督教从那个与它不幸地结成临时联盟的体系的限制中解脱出来），那么他们都是从这样一个立场发动进攻的：这个立场前后一致，可以称作是哲学的立场，同时它又十分鲜明，完全可以称作是唯心主义立场。他们都打算以一种关于思想的理论来拯救灵魂。这种理论比近代的英国经验论更时髦，却比它的历史更悠久。没有首先被感官感知的东西绝不会存在于心灵之中；但心灵本身除外，心灵不是什么无关紧要的东西，更不是一个被动的、贮藏着各种以完整形式进入其中的事物的观念和象征的容器。基督教的爱存在于心灵本身之中，它从来不曾在感官中存在过，无论乔纳森·爱德华兹怎样假设都是一样。因此，它本来就“一直、已经”存在于心灵之中，虽然与其说它是一种固有的理念，不如说它是心灵内在结构的一种可能性。德行所需要的是适当的时机。宗教则需要完美的表现。如果从另一个角度来设想，正如要求神迹的显现一样，就会违背新教精神的整个传统，使宗教自身向黑格尔和爱默生两人都知道的所谓“实证论”的东西投降。超过这一界限就只有现象学的彻底枯竭，即我们今天所说的“人类的毁灭”。在这里实际上是对美国学派在哲学上强调“经验主义”所作的一种共同的回答，这在詹姆斯·弗里曼·克拉克的《自传》中都有极明确的表述。这位碰巧主持过纳撒尼尔与索菲亚·皮博迪的婚礼的超验主义牧师在《自传》中写道：“我身上就有某种东西反对……一切通过感觉来解释灵魂的企图。”

在这些经验主义宗教的超验主义改革家中，有许多人继续将他们的哲学思想应用于社会生活的其他方面。这一点十分清楚地反映在南北战争以前那三十年间关于美国“改革”热情的报道之中：教育与劳动和闲暇之间的关系问题，如在里普利的布鲁克农场（1841—1847）和阿尔科特的弗鲁特兰兹农场（1843—1844）里反映出来的那样；“劳动阶级”本身的困境问题，如 1840 年布朗森在《劳动阶级》一文在对此所作的阐述；“商人”作为一个阶级的各种有关的社会政治问题，如 1846 年西奥多·帕克的言辞犀利的《布道文》所提出的；妇女的地位与灵魂的问题，如玛格丽特·富勒在《大讼案》（1843）和《十九世纪的妇女》（1845）中涉及的；最后当然还有废除黑奴制度的问题，这个重大问题使帕克倾注了全部精力，而且引起了爱默生和梭罗这样一些巨匠的浓厚兴趣。所有这一切论述都恰到好处，即使并不完全与他们的志趣相合：因为当时十分盛行的（新洛克的）纯抽象理论被认为已在生活与思想的各个方面都产生了有害的影响，所以唯一适当的做法是将新的见解应用到同样广阔的领域里去。不过这 213

些重要事实仅仅是“超验主义与改革”这个复杂问题的一部分。因为除了“新派”的几位成员对各种各样的社会改良规划做出了有意义的贡献之外——包括爱默生本人（主要是通过讲演和写作）所作的贡献——整个改革运动都带有某种“超验的”特征。

这一点很微妙，但又十分重要。所谓“新观点”，其实和社会历史学家几乎完全照字面推导出的“骚动”的意思完全不是一回事，无论在概念还是内涵方面，二者都不能对其作出解释；诸如“信仰复兴精神”或“一千年至福说”等任何一个第三种说法也都不能包含前两个说法的意思。然而这里仍然可能有根本的联系，因为很难避免产生这样的印象，即整个文化都起了某种先验综合的作用；好像在对迄今为止仍违背人意的世俗经验现象不加思索的情况下，“更好”这一观念（基督的愿望）或者“完美”这一理念（柏拉图的意愿）就已经在心中发现并且释放出来了；好象心中某种神奇的启示能丝毫不差地成为事实。就印象而言，并说得谨慎一些，1840 年举行的一个名叫“全面改革之友大会”的范围很广的集会，似乎十分恰当地象征着整个社会事件，爱默生在“偏袒者”讽刺作品中仅仅部分地反映了这次集会的思想。而这些讽刺作品导致他后来写出了综述性的论著《新英格兰的改革家们》（1844）这次集会的思想与其说是“纯理论的”，不如说是“实用的”；但在当时的情况下，几乎只能是这样而不能是别样。

正如我们开始看出的那样，爱默生当时也不曾认识到他亲眼看见的“光芒”可能会以某种方式吸引住比他本人的真正弟子要多得多的“文学的”信徒。争论之处大大超过了《日晷》在其短暂的半生（1840—1844）中倡导超验主义文学所做的种种尝试：梭罗、赫奇和埃勒里·钱宁（年轻的那一位）关于自我与自然的诗歌，琼斯·维里较偏重于精神启示题材的诗歌，玛格丽特·富勒观点片面的批评文章——即使这些也加强了这样一个印象：他们在文学上同心协力，与以前无论在什么地方出现的美国“才子”团体一样重要和具有权威。可以肯定地说，朗费罗与“炉边诗人们”温和的“理想主义”表现方式也透露出某种类型的唯心主义；具有教友派教徒思想的约翰·格林利夫·惠蒂埃尤其如此，他背离了他“明确”反对奴隶制的立场，几乎总是像爱默生在《论美国学者》（1837）中所作的那样颂扬“身边的事物”。在所有这些描写平凡事214 物的二流浪漫主义诗歌创作中，重要的不是对“地方色彩”的文化兴趣，而是精神本身所具有的改善其临时栖息所的条件的能力。更富有启发性的是威廉·卡伦·布莱恩特的不折不扣的柏拉图主义，他对“水鸟”、“紫罗兰”和“龙胆”充满道德感情的思考是与他的哲学意识分不开的。在他看来，自然的一切是作为“内在生命”（实际上是“这个伟大宇宙的灵魂”）的“一种发散”而存在的（《森林的赞美诗》[1825]）。当然最典型的例子是坡。

艾德加·爱伦·坡始终忠实于南方，他与南方十九世纪初叶的作家一样，具有某种拜伦式的灵感，但他比任何一位有幸在爱默生发表《论自然》之前就开始了文学生涯的美国作家都更密切地与唯心主义复兴联系在一起。不过关于对他产生误解的问题倒是一个老问题：爱默生直言不讳地把坡当作“写简单韵律诗而引人注目的人”加以否定，可能还打算在《论诗人》（1844）中进一步将他贬低为“唱歌的才子”；而坡则

对《日晷》的大部分作者都加以“讨伐”，不厌其烦地谴责新英格兰派散布“说教者们的异端邪说”，却从来也不曾认识到他和爱默生实际上都是“同一火焰的产物”。

坡不像爱默生，可以说是一个“唯美主义者”。这就是说，爱默生将“真”尤其是“善”神秘化，而坡则把对“美”的爱好提高到了超验的头等地位；爱默生同弥尔顿竞争（如果说他只是在1833年9月17号的一则日记里暗自表达过这种想法的话），看谁对：“道德的完美”绝对地热爱；而坡则不像任何一位前人，他致力于建立“鉴赏力”的统治。也许这是一个古怪的字眼，然而其超验的含义却一清二楚；显然，把坡的整个创作生涯主要看成致力于写作《我发现了》（1848）和《诗歌原理》（发表于作者去世之后的1850年）这一对启示性作品的过程是不难理解的。这两部作品启示的要点是：宇宙在只有当作一首诗时才能满意地被人们所理解；人对“永恒存在”的真正领悟与意会乃是那追求和谐完美的“不朽的本能”，即我们所说的“美感”。目前学者们不能“断定”坡关于审美力的美学见解是得力于康德的第三《批判》，正如我们还不能完全断定爱默生的认识论与道德论都得力于康德的第一和第二《批判》一样。然而十分明显的是，爱默生和坡两人都把拯救人的灵魂押在一个相似的观念之上，即关于人的心灵演绎能力的种种抽象含义的观念之上。于是，人们也许可以明了为什么霍桑会在《美的艺术家》(1844)一文里把坡看成是比爱默生本人更令人生畏的柏拉图主义者，为什么他的《黑色胎记》(1843) 的可怕启示暗示出他们两人都具有唯心主义思维习性的原因了。

当然，假如爱默生真正读过坡的《艾尔·阿拉夫》(1829) 这部作品，并且完全不 215 去注意书中所描写的独特的拟弥尔顿的“世界”是一个精神世界，不去注意书中那些天使似的“人物”其实不是一个个的人，而是官能、欲望、习惯和类型；而尤其令人莫明其妙的是，假如像他那样甚至连我们需要的“为阅读而阅读”的借口都没有的话，那么坡的这部作品中的好些东西就已经被他完全忽略掉了。他又怎么能够使现代认识论者兼诗人的理查德·威尔伯在其文章中提出坡的《莉盖亚》(1838) 不是在赞美德国的粗野，而是在赞美灵魂追求和谐的不朽的意愿呢？难道领悟力高的、阅读托玛斯·泰勒的译著的读者看不出坡的《致海伦》(1831) 具有完美的“普拉提诺式的”情节吗？——好像某位比尤利西斯更强的人，不是逃往“祖国”伊萨卡岛，而是先去膜拜某些“永恒的智慧的纪念碑”，然后再转向心灵本身：家里虽不自由却很安全。坡对理想的忠诚如此明显，倘若命运将他抛到新英格兰的文学环境中，那么爱默生将会认为他，而不是布朗森·阿尔科特，是更加完美的柏拉图主义者。然而事实总是更富有说服力的：把“被大众称为超验主义的东西”（似乎很有道理地）当作康科德精神色彩特有的形式予以放弃，而唯心主义看起来也就打破了地方文化的界限，也许这样作正是有目的的。

爱默生及其最杰出的弟子们的贡献似乎为我们太熟悉了因而难以一一罗列，只有一点除外：他们竭尽全力谋求实现的目标——在唯心主义的指导下，从审美的角度来

重新把握世界——却很少得到承认；而且作为抱有这一奋斗目标的人，他们存在的主要目的是要将“美国人的思想”，包括尚未成熟的想象力，从沿袭、模仿这一特殊难题的束缚中解放出来。富有灵感地应用柯尔律治阐述的康德哲学或托马斯·泰勒阐述的普拉提诺哲学并无二致：这也是完全可以接受的，因为“思想的光芒”确实“总是一样的”。然而对地方文化的特殊条件的依赖和模仿——或者更糟的是，在文学上受惠于模仿那些外国社会风俗的作家——却完全是另一回事。“美国”既可以体现“理想”，也可以不体现“理想”，但是其文学经验又必须根据爱默生在《论自然》中提出的理论模式，反映出美国这个国家“与宇宙之间存在着一种原始的关系”，必须以某种方式表现人与理念之间原有的联系。

爱默生思想的唯心主义基础早在《论自然》中最著名的第六章之前就表述得一清二楚了，然而这个哲学“倾向”可能使弗朗西斯·鲍恩感到困惑。鲍恩是哈佛大学的教师，他为《基督教检查者》（1837年1月）写了有关这部著作的评论文章。该书的前几章十分巧妙地（如果从“结构”而不是从“论辩技巧”来看）为揭示中心论点做好了准备。这个论点是：“只要我不能验证我的感官提供的根据，对我来说这个世界就是理念的世界”；如果欣喜若狂的经验以及几种类型的人类思想和勇气都真正意味着人与自然是联系在一起的，那么，当贝克莱或康德以经验论的严密（虽然从几种明显不同的意义上来说）宣称世界的存在只能作为“为我而存在”才能得到证实时，这又有什么可惊奇的呢？从这种观点来看，一切人本主义思想，无论是否属于柏拉图，都不过是这场哲学上的伟大的“哥伯尼式革命”的序曲而已。结论有待作出，不管哈佛大学的教师们是喜欢还是不喜欢主观这个东西。

216

这正是非学究式地发现爱默生早期许多更加因循守旧的著作中存在着大量模仿《自然论》的论点的迹象的意义之所在。例如在其1833年关于《自然科学》的演讲中，以及更虔诚，更富有抒情意味的1828年关于《夏季》的布道文中，他就以为：理性主义基督教派对“目的论的论点”的解释证明了仁慈的上帝的设计或多或少还是比较完美的。在这里，真正得到证明的是，在人们与世界打交道的几种尝试中以不同方式暴露出来的心灵无一不是那“同一心灵”。与其说这一发现是循环论的（或怀疑论的）发现，毋宁说是“范畴论的”，或者简单说是“认识论的”发现：精神的先验条件就是你在世间所知道的一切，然而像费希特和黑格尔（如果不像康德）这样的哲学家并不相信这一理论没有形而上学的含义。这位不引人注目地继续在论“精神”的一章中想象“超验”内容的新目录将如何出现的爱默生也不相信这一点。在其重要的《论文集：第一辑》（1841）中，他继续将“同一心灵”这一概念逐渐用于对“历史”与“自助”、“爱”与“友谊”等问题的论述中。在后来那些最有力的论文中，他继续捍卫思想的独立，以免其受经验的侵蚀（《论经验》[1844]），受怀疑论者的讥讽（《论怀疑论者》[1846]）以及受命运的裁定（《论命运》[1850]）。

然而可以想见的是，“同一心灵”这一概念最先是应用在宗教上的。在《神学院演讲录》（1838）中爱默生先总结了《论自然》的理论要点，然后以“权威”的身份这样

来应用它：赞同并且超越了里普利在《关于神迹问题的争论》中所持的立场，并非无意地证明了主张斩断那将他捆绑在唯一神教派牧师职位上的“达德利死结”的见解是十分正确的。爱默生粗略地阐释了钱宁的观点，清晰地、深入地阐发了里普利的见解，与此同时，他在1832年的日记中私下里向自己提出疑问：如果他自己的心也像耶稣一样地教他“同样的东西”，那么为什么他不去“首先问问自己的心”呢？现在，既然在《论自然》中他已经打下了一定的哲学基础，那么他就完全可以大胆地宣告这正是他和每一个人都必须做的事。从某种较高的但显然是新教的意义上来说，宗教真理就是主观真理：灵魂的拯救并非可以通过历史或经他人之手获得；它要么在思想中出现，要么干脆不出现。在这里，哲学道理十分明显：“道德情感”原本是而且永远是“我应该怎样，怎样……”而将所有那些“你应该怎样，怎样……”留在“迷信崇拜”的竞技场上，在那里，上帝不在场，耶稣和摩西进行搏斗，以创造至高无上的感化力。 217

这一切都应当得到充分的理解：爱默生和他那一派或他那一代作家一样具有真正的哲学的思维习惯；与我们所认识的整个十九世纪中任何一位作家一样，他个人的问题是深刻的宗教问题，而这个问题的最终解决也是十分彻底的。他非常适合甚至具体体现了被我们（几乎所有的人）看成是“超验主义牧师”所代表的文化模式或“群体生活”：他虽然被支持（开明的）宗教传统的哲学习语弄得烦躁不安，精神上大受挫折，但是他仍然采纳了唯心主义的深刻见解。以此恢复一种并非更古老、而是“原始的”虔诚意识。虽然不完善的宗教文化发展使他时而感到厌烦，时而愤愤不平，但是他却重新发现且再次肯定了使这一切成为可能的范畴或结构。不过，在这儿他停下来了。或者他决定最好还是详细阐明自己的见解，而不至再冒重复文化模式的危险。正是在这一点上是他，而不是像他一样诚恳的阿尔柯特、布朗森、里普利或帕克，在南北战争之前的意识形态论坛上异军突起，引起了“文学”选集编纂家们的注意并且赢得了那些希望“革新文学”的人们的信赖和钦佩。

爱默生似乎已经感觉到（无论正确与否）继续前进的唯一道路，实际上不是在可以开展的社会改革项目方面，或者在仍拥有特权的宗教领域内，而纯粹是在某些新颖的而且现在已完全可以看清楚的“文学”方面。除了从康德的最高“道德”这个意义上来讲之外，所谓“实际的”就意味着“政治的”，在这里联盟要求先妥协然后再达成一致。在世俗的领域里，其结果只能是又多了一个政党，而在宗教领域内便是又多了一种迷信崇拜。这些东西甚至在美国也早已绰绰有余了。

必要的选择是《论诗人》一文中所谈到的方式，这方式与这位发表革命《演讲录》的“圣灵的新生歌手”是永远也无法真正区别开来的。这位杰出人物其实是个真正的超验主义者，常常需要有自立更生的勇气“用大号密码或者大众都能接受的方式来书写他的自传”，而绝不会用个人的或有意表现自我的方式来写自传。不仅如此，一位公正无私的“代表性人物”津津乐道的“不是他的财富”，而是表现在“自然”即灵魂的“客观化”之中的理念的“共同财富”。也许最重要的是，他关心的不是“时尚、习俗和权威”的形式，而只是“美”本身的形式，他是名符其实的“美的”艺术家。因 218

为“模仿不可能超过它所模仿的榜样”，所以并不是仅仅为了“拒绝那个为理想的信念而树立的楷模”才需要进行布道和说教。这个理想的信念“创造它自己的形式”，没有清教徒们担忧，它也能把“宗教王国的全部形式加以完善”。因为著名的《颂歌》(1846)的气势磅礴的语言意在教导那位过分热情的改革家W·H·钱宁：“社会”必须顺从有德行的个人“行事”，所以爱默生阐明的超验主义文学理论的严格逻辑和规则使“诗人”确信他可以只注视那“在他前面翱翔的、半明半暗的美”，并且相信他的才思可能会“像逻各斯或神的智慧一样涌现出来。”

在这种背景下，这位“学者”十分著名的向“欧洲优雅的缪斯”的告别辞似乎成了爱默生更为保守的文学论述之一，因为这位“诗人”不仅抛弃了“她们的”形式结构，而且事实上还抛弃了文化与历史的所有组成部分。这一结论是十分激进的，不过理想的前提所允许和限定的范围完全一样。同时，在这种背景下，我们也可以看出爱默生如何“影响”了他自己文学圈子中追随他的信徒们，以及那些像惠特曼一样对于唯一神教派危机和康科德风气一无所知的作家们；我们还可以了解在那些从体裁、样式上来说完全不像爱默生想写的著作中它究竟是些什么样的影响。

我们已经提到，为《日晷》撰稿的诗人中有早期的梭罗。他们不过是用韵文来表达爱默生关于唯心主义理论和道德规范的这个或那个主张而已；在创作时他很喜爱灵感暴发时引起的无忧无虑的兴奋状态。在梭罗那些成熟的散文作品中，强烈的社会批评与（不断）趋向“自然主义”本身的对自然事物真义的顿悟交织在一起，结构有些复杂。然而他早期的优秀作品一直被正确地看成是对爱默生计划的具体实现：无拘无束的自我的西行漫步（去“沃诸西特”[1842]），或只是户外散步（进入当地的“冬天”[1843]），或随船漂流（度过了神话般的“在康科德与梅里马克河上的一周”[1849]——就其文学表现形式而论，至今还是绝无仅有的），并置身于令人思想活跃的大自然中。在这里社会不是描摹的对象，而是批评的对象，是否定的出发点；对于作品的结构，评论文章加以适当描述才行，因为整个结构完全是依照自然经验的自由流动来安排的。《沃尔登》(1854)完成了这样的布局实现了（有机）形式的完美无暇：它的主题就是“生活本身”这一超越一切的主题；它的结构就是季节变化这一神话原型。一切都表现得十分自由，一切都符合超验的标准。除了接受生活之外，还能向生活要求更多的东西吗？除了用语言加以体现之外，还能向文学要求更多的东西吗？

219

表现出唯心主义影响的重要例子显然是惠特曼——不仅因为他作为媒介，宏扬了爱默生所代表的历史悠久、至今仍充满活力的“现代”美国诗歌传统，而且主要因为他的思想修养以及他后来所写的清新的诗句的韵律结构与爱默生本人的迥然不同。然而事实上，在后清教时期新英格兰发生的一切意义相当重要的关于认识论的争论所带来的罕见的精神成果，竟然能够被一个在布鲁克林为生活而挣扎的民主党报社记者完全吸收了；而这人当时的文学理解力充其量不会超过一般人。正如新英格兰的爱德华·埃弗雷特·黑尔在评论（见《帕特南月刊》）《草叶集》原版（1855）时清楚指出的那样：“扬基佬的超验主义和纽约的粗暴低劣”总算是设法“非常和谐地融为一体了”；

显然，"对自然的新奇感受"能使大多数美国人保持中立，美国能通过保持文化差异而取得卓越的成就。显而易见，这就是说思想和自然从超验观点来看是同一的。至少可以据理力争的是，美国文学的功能就在于揭示这一真理。

自然，从惠特曼一方很容易看出爱默生对他很有影响这样一种关系，因为在《论诗人》中，像"诗就在我心中，把它都抒发出来"这样的句子一旦用方言表达出来，就成了《自己之歌》初版（无标题）中的诗句："沃尔特，你知道不少事情，……你为什么不把它们全部吐露出来呢？"或者如爱默生"脱口而出的"逻各斯那样朴实无华，毫不夸张，好像以另一种形式表达了令人非常感兴趣的丰富的自然的意义。他们两人关于性的问题的不同意见虽然很有名，却容易被过分夸大：一方面爱默生本人对性的问题的开明态度已经显而易见；另一方面惠特曼在明确提及性时从来都离不开使用比喻。关于文学的充分的无拘无束的自由表达模式一直是他们争论的主要问题。"自我"只对"大自然"负责。而且从来没有人比惠特曼更纯粹、更直接地接受过爱默生这一教导了。

因此，注意到惠特曼早期最优秀的诗歌中至少有两首比较准确地表现了唯心主义的认识论，也许只会令人略感有趣而已。其中一首是1855年版的《一个孩子的成长》，该诗讲述了一个有关"诗人思想成长的故事"（讲得很简练）；作者比华兹华斯更坚持地认为，传记表现出来的体验（它们"变成了那个每天都在向前发展的孩子的组成部分"）与正在"细读这些经验的他或她"的读者的体验之间并无差别。另一首是1856年版的《一路摆过布鲁克林渡口》，它将灵魂表达的这一局部事例扩展为散发"现实"的 220 拟柏拉图（或黑格尔）式的情节。在这里，耐人寻味的一点实际上更为简单，这就是说，爱默生为"自我"与"自然"的文学而设计的纲领解放了惠特曼，使他根据"这些情况"创作出了一部民族主义的、但又完全是非文化的史诗。其他早期的美国"民族文化"的卫士可能会急于争辩说：美国独特的种族和传统的融合，会大大加快一种比世界上迄今为止所见到的任何一种文化都更丰富、更能促进文学繁荣的文化的形成。但对自己很满意且坚信关于灵魂的学说的惠特曼却以惊人的速度提前宣布了那已经出现的东西的到来。

这样一来，那真正革命的、然而并非前所未有的《自己之歌》，确实证实了他在该诗的序言中的声明："美利坚合众国本身就是最伟大的诗篇"——但仅仅就这种意义而言：美国的多样性代表了灵魂的表现形式的丰富多采，而且作为美国总体文化统一体的调节剂引起了某种有机的冷漠关系。这首诗包含了（实际上是依赖于）一系列惊人的、富有戏剧色彩的简短优美的描述，从一行诗（如像"这少年与脸色红润的姑娘转身登上灌木茂密的小山岗（Ⅰ．142，1855）到"阿拉莫的陷落"（Ⅱ．864—889）这一完整的诗节中都能获得鲜明的印象。对于未来的现实主义作家和自然主义作家，对于一大批社会小说作家和成百上千研究短篇形式的、具有多种多样地方色彩的学者和研究者来说，这一切可以被公正地看作是富有灵感（但差不多被完全忽视了）的目录。然而惠特曼自己却拒绝了这些文化机会。他甚至对它们表示怀疑：难道唯心主义诗人"列表登记了房屋里的东西，却可以把装有这些东西的这所房屋忽略不顾么？"此外，他

那奔放不羁的诗歌写作速度说明他的目的非常明确并且有哲学根据：所有这一切都是为了制止思想的“自然饥饿”而“高高兴兴准备好的饭菜”；这些都是灵魂采取的形式。

惠特曼想要证明的也许是：由于自然演变的形式是在灵魂这一方，因此爱默生最理想的“诗人”的最强烈的愿望就是绝对不与爱伦·坡这类凡夫俗子为伍。说到底，这两个纲领的共同之处就是拒绝接受这样一个前提，即文学不得不以各种乡土形式反映纯历史事件的人为的外在轮廓。历史与文学之间的这种（消极的）相似点有时可以显得很大，有时也可以显得很小，完全取决于观察者是从什么前提出发的。毫无疑问，在这个问题上仍然在力求作出决断的人并不只是美国文学史家。

显而易见，并非所有南北战争之前的著名作家都赞成这个轻视文化的唯心主义文学纲领。说得明确一些，霍桑关于“一切现时的文学”的意见是心血来潮时发表的偏见，不是令人满意的记述——否则我们在很久以前就会采纳他的看法了；要不然的话，221 更为重要的是，美国文艺复兴的文学史及其“长远的前景”写起来就非常简单了。其实这里所涉及的是把论述扩大到那些足以表明美国人喜爱田园诗或心理“传奇”，胜过喜爱更具有社会性的“小说”的各种外来的或自己创造的文学体裁样式：各地的美国人都把接受“自我”和“自然”视为完全不可避免的事；“礼貌时尚”被他们看成是人为的或危险的东西，是昂贵的舶来品。十分明显，这种见解忽略和歪曲的东西太多。如果霍桑的直觉是完全正确的，那么把相互竞争的各种文学纲领看成是与愈来愈趋于一致的国民意见大相径庭的异议就可能是有益的。

显然，对华盛顿·欧文我们正好需要这样来加以考虑研究。当然欧文不曾受爱默生的影响，但他的《见闻札记》丰富而深刻，可以代替“自然”纲领。虽然在某种意义上说欧文是“浪漫主义的”，但是他的思想并未考虑美国社会场景的主要形式（对此，作者在一篇序言里作了明确的论述并加以否定）；他甚至也不考虑那些惠特曼一定会打算加以自然化的细小的社会场景，他细心思考的地点几乎遍布各处，但不是美国的自然，而是“虚构的”英国的地方；他思考的是人性化了的地方，在这些地方，某种想象力已经把自然变成了文化。即使是他那些著名的“美国”作品，如《瑞普·凡·温克尔》和《睡谷的传说》，也主要是通过自由联想使新奇的美国风景所引起的兴趣与旧世界所谓的兴趣仿佛相近：这样一来就使哈得逊和卡蒂斯基尔成为比头脑中原来设想的更有趣的地方。

更重要的是，在这方面，决不能认为在欧文的作品中发挥特殊功能的就是作者本人与生俱来的头脑。不仅瑞普的永恒的原型被认为是出自狄德里希·尼克尔包克尔死后留下的手稿，是假托他研究“纽约”的历史时遗留下来的著述，而且整部《见闻札记》都被看作一个名叫杰弗莱·克拉昂的人的富有浪漫色彩的幻想。无论该书的传统艺术手法应用得多么令人信服，无论作品多么连贯一致，写景状物轮廓多么分明，然而事实是《见闻札记》是作为小说引人注目的，而《沃尔登》和《自己之歌》则不同，它们都坚持作品的讲述人既是作者本人又具有百分之百的代表性。不是“灵魂”捕捉

或创造了所有这些文学联想，而是某位“叙述者”完成了这些联想。它们尽管是些断简残篇，却似乎预先否定了爱默生关于“原始关系”的神话。

与爱默生那一套程式同样发生冲突的（如果说不是十分尖锐的话）是一大批数量可观的小说。这些小说确实把自己的阵地建筑在探讨美国社会差别这一问题的基础上。222 基于同样的理由，形式上作为“历史传奇”来加以对待的许多东西是和这类现实性的描述完全符合的。只不过需要我们这样来加以设想，即并非只有霍桑一人意识到美国存在三大著名“问题——清教徒、印第安人和独立战争——与其说它们提供了可以采纳的文学主题，不如说它们构成了必要的历史条件；不管怎么样，过去留下来的某些形式结构仍然可以用来表现现时的经验。从这一点来看，与其说爱默生主义似乎越来越像品钦式的事实，不如说它似乎更像霍尔格雷夫式的愿望。不然的话爱默生主义就很可能是某种伟大的半截子真理，而那另外半截子真理就是我们已经学会的、并称之为“莫利诺依克斯主题”的东西——通过历史把罪责归咎于个人。

詹姆斯·费尼莫·库珀完全应当看成是（非霍桑派的）一个单独的例子，尽管威廉·吉尔摩·西蒙斯、约翰·彭德尔顿·肯尼迪以及凯瑟琳·塞奇威克这样一些小说家似乎也认为，美国的过去对于灵魂的根本冲突来说不仅只是丰富多采的背景而已。库珀最根本的特点之一表现在他的作品的数量、他所涉及的重大事件以及他所探讨的重大问题的数量上。他的文学创作生涯持续了三十年之久，从欧文发表《见闻札记》之时算起，直到霍桑发表《红字》和爱默生发表《代表人物》时为止，库珀写出了二十几部（大都）具有可读性的、表现美国经历和（或）欧洲偏见的小说。他在《美国人的观念》（1828）中提出了尖锐的社会批评，从而使他的思维分析力得到锻炼和加强；他的《美国的民主》（1838）表达了前后（几乎）完全一致的政治见解，使他掌握了作品的结构。库珀的主要小说不仅充分表明了北美殖民地的过去是预示历史动向的根据和提供文学创作机会的丰富源泉，而且还表明了他自己的社会政治立场——“杰克逊的主张”与“美国辉格党的政治修养”的古怪结合——比起我们能从爱默生的《政治》所做的概括或他的《超验主义者》主张的放弃中所学到的东西，是一个更重要、更有趣的题目。

并不是说库珀仅仅是威廉·狄恩·豪威尔斯所讲的“肤浅、愚蠢的现实”这一概念上的“社会小说家”：他笔下的乡村生活的魅力（还有确实是错综复杂的、引人入胜的情节和富有浪漫色彩的冒险活动的吸引力）是太强烈了。然而作品中处处都体现了完全依照现世的因果逻辑关系来整顿美国世界的愿望。以冗长著称的《皮袜子故事集》，既是对美国边疆的种族和文化状况以及美国法律和社会正义这些基本情况的思考，又是引人入胜的对亚当神话的绵绵不断的回忆。《利特尔蓓齐手稿》三部曲中被低估了的第一部小说《萨坦斯托》（1845）的序言清楚地表明，一种历史主义的动机不仅贯穿在库珀这一部小说之中，而且贯穿在他的大多数小说之中：“每一部风俗史都有某种价值，”尤其是“当风俗习惯在其发生、发展、终结的过程中与原则相联系的时候”。223 这种反超验主义的倾向十分明显：“风俗”是值得记录的，因为即使在“原始状态的民

族”之中风俗习惯也构成了历史差别这一东西；它们可能似乎只像服装而已，然而灵魂却从来都是不允许赤身裸体的。

但是作为爱默生的反对者，霍桑自然显得最为高大——这不仅是因为虽然他与欧文和库珀一样尽管从文化下层起步，却仍然设法创作出了那些令人好奇而又不使人感到焦虑的“重讲一遍的”故事、以讲述关于赞成和“反对加尔文主义”的“道德争论”的独特的美国（社会）情况；而且还因为他后来所写的短篇小说集《古宅青苔》如此强烈地影响了我们在麦尔维尔的重要小说中所看出的对超验主义的重要批评。这一批评与霍桑的《三部美国式的罗曼史》一样，反对《沃尔登》和《自己之歌》所代表的文化统治，从而确保了十九世纪五十年代的文艺复兴成为一种真正的对话，而不致于只是“对认识的一种冲击”而已。这个故事本身构成了一部文学史，提醒我们关于从任何指定的日子到1865年之间美国文学文本之间（以及人与人之间）的关系发展到底有多少东西可讲。也许一个有关这个问题的概要就会应运而生吧。

霍桑一开始就接受了标准的美国大学给予的苏格兰“联想主义”训练，而且从来不曾丧失保守主义观念：“我们愈喜欢把历史与我们的现实情况联系在一起，那么从过去汲取养料的日常生活就愈充实。”他在早期创作了大量“有教益的历史故事”。这些故事轻易地（虽然不无讽刺意味地）证明了不利用欧文式的文学引进办法也能把美国本土题材变成“故事”。然而霍桑关心的不仅仅是塞勒姆镇和欢乐山，他还写了数量更多的、总的说来历史性不那么强的“札记”：一个勾画传统的认识论轮廓的本地观察家观察每天发生的事情，并依照著名的思维联想模式将它们按顺序一一罗列下来；否则企图突破新洛克体系的局限的头脑老是充满（布罗克登·布朗的《维兰德》所描写的）“哥特式”的怀疑——“思想存在于我们的头脑中，而任何公认的定律都无法把我们的头脑解释清楚。”但是后来当弗洛伊德理论造成威胁时，现实也开始侵人。不管怎么说，《重讲一遍的故事》（1837）这本杂记先与波士顿这个喧闹的世界然后与康科德这个超验主义世界“开始了交往”。因此，在布鲁克农场居住了一段时期（1841）之后，霍桑的短篇小说不得不开始探讨这类问题。

224 这些短篇小说的目的就是如此。1846年版的短篇小说集的序言《古宅》所采取的古怪的、“我们村子的另一头的”策略以及明确的主题倾向都清楚地说明了这一点。从康科德辉煌的大自然“原来的”世界撤退到“书房”里完全虚构的世界中去，正如它最终所做的那样，总算设法提前抵消了《沃尔登》的影响：“自我”和“季节”让位给一些叙述者，让位给五花八门的、含有超验讽刺意味的故事和见闻。《天国铁路》（1843）中的日尔曼“巨人”是一个获得小小成功的人物；但是诙谐的成分在《人间浩劫》（1844）中却有所增加（在这个故事里，当带有文化性质的杂物着火燃烧时，一个理想的观察家却在推理；在《幻想的大厅》（1843）中诙谐的成分就更加增多了），在这里米勒神父的耶稣降临节渐渐变成了霍桑本人心灵的启示。基督教的历史已被归入思想的“境界”之中，还需要什么尘世的东西呢？或者说由于爱默生和坡的某种宝贵的结合像《美的艺术家》（1844）那样超越了一切摹拟的烦恼，在这一（无止境的）过

程中除了艺术家自己的“精神”之外什么也没有被占有，那么需要什么真实的艺术的“对象”呢？毫无疑问，对于唯物主义文化的研究者这是一则坏消息；然而灵魂并不是一只蝴蝶。我们认为用“精神的”这个字眼来说明这一点是相当公正的，除非《圣诞宴会》(1844) 表现的罕见的哲学怀疑论意味着人类精神比物质更虚幻而不可捉摸。谁不十分留恋地希望再次回到那“实实在在”的世界中去呢？

然而最后麦尔维尔最有力地肯定了《黑色胎记》(1843) 和《拉伯西尼医生的女儿》(1844)，后者巧妙地处理了关于信仰与证据的这一超验主义学说的主题，给了《皮埃尔》(1852) 中所表现的受到激发而产生的暴力以及《骗子》(1856) 中更为适度的沉思以道义上支持；而前者通过艾尔默疯狂的、富有象征意义的追求似乎证明了埃哈伯在其严重偏执狂的驱使下所进行的整个追逐过程都是有道理的。在怀疑或者疯狂之中，真实的世界总是消逝得无踪无影：不仅在人类文化几个领域内（这些领域集中体现在“皮阔德”号捕鲸船上，来自《泰彼》[1846] 和《玛地》[1849] 以及麦尔维尔真实的或精神的航程带他去的任何地方），而且在作为一种起调节作用的思想的最为罕见的哲学功能方面，也打乱了后笛卡尔时期的伊斯梅尔的“沉思”。不过到头来却被埃哈伯最终所作的“批判”“最后、最后的罪恶”否定得一干二净。

埃哈伯悲惨的一生大概指示了“自我”与“自然”的超验的同一仍然是一个“幻影”，个人的头脑是难以掌握和理解的；过分狂热的追求是非常古怪、甚至是十分危险的自我反省活动——用皮普的俏皮话来说，好像人们“都心急火燎似地想打开”我们所知道的知识的阀门。很可能试图进行一次非结构的处理的确不安全。主体和客体看起来确实彼此完全吻合。但是最好还是让理性休息——也许尤其是当别的“恰当的表 225 达形式”显然“可以得到”时就更是如此。人的思想能理解“别的东西”，但不能完全理解自己。手只能握住别人的手。各种各样的替代物也都有一定的作用，虽然必定会受历史和文化的种种制约。放下你的柏拉图著作，拿起你的小说。或者至少拿起你的“历史传奇”吧。

除此之外，麦尔维尔从来不能认真对待他自己有关主题的建议。可能除了《毕利·伯德》这个例外，他在《白鲸》之后所写的作品中没有一部有任何迹象表明他准备放弃认识论这个问题；而且，正如充分的经验早已表明的那样，这个问题总是以某种唯心主义的形式来结束的。在他的短篇小说中，甚至在那些更带有“乡土”气息的内地冒险故事中，也没有表明作者已经决定把一般经验的世界当作丰富的文学素材加以接受。结果是非常有趣的：看来他可能会在反对爱默生的斗争中赢得某些局部胜利，但同时他的所作所为促成了整个斗争的失败，就像是一个有经验的学究推迟自己的批评计划而去应付一些理论家一样。他处处暗示：认识论是危险的东西；但是《沃尔登》和《自己之歌》是无可争辩的辉煌杰作。它们似乎创造了自己的世界。

这样一来，就只剩下霍桑一人去同最终无法处理的问题，即如何使自己“对寓言的喜爱”加以社会化的问题，进行搏斗了。《红字》(1850) 坚持认为清教徒的语言是“美国自己”强大的源泉。在《带有七个尖角阁的房子》(1851) 里，他尽了一个“传

奇故事作家”所能做的一切来刻画代代相传的家系。《福谷传奇》(1852) 虽然采用了违反常规的间接叙述手法,但实际上是在尝试使用超验主义的风俗悲喜剧表现形式。不过很少有人能够责备亨利·詹姆斯,说他不曾看见这一点。后来在最终又经过一段政治时期的间隔以及相当长的一段文化发展时间之后,《玉石雕像》(1860) 证明了詹姆斯和豪威尔斯只有通过本能直觉才有可能知道的东西:“国际传奇”是一种不可能采用的文学体裁,它只不过是一种思想上的矛盾和混乱罢了。哈里叶特·比彻·斯托以及所有那些“舞文弄墨的妇人们”也都不能提供所需的社会模式。因此,无论实际情况如何,美国文学的复兴似乎实际上只能发生在思想本身之中。而且几乎是按计划发生的。

自然这种文学计划没有一个是能够同佩里·米勒称之为“国际浪漫主义背景”的更大的环境分割得开来的。由于霍桑所描绘的是一个比美国大得多的世界的“一切现时的文学”的特点,因此这儿谈到的每一个作家在大西洋彼岸的文学实践活动中都能找到某个值得效法的先例或类似的人物。不过把霍桑的话用来说明本国的情况显得特别合适。因为,如果美国文艺复兴不是浪漫主义的缩影的话,那么它当然像是一种更226 加注重精神事件而不大注重历史事件、更加注重特殊的个性而不大注重社会个性、更加注重先验认识而不注重世俗经验的文学的中心。

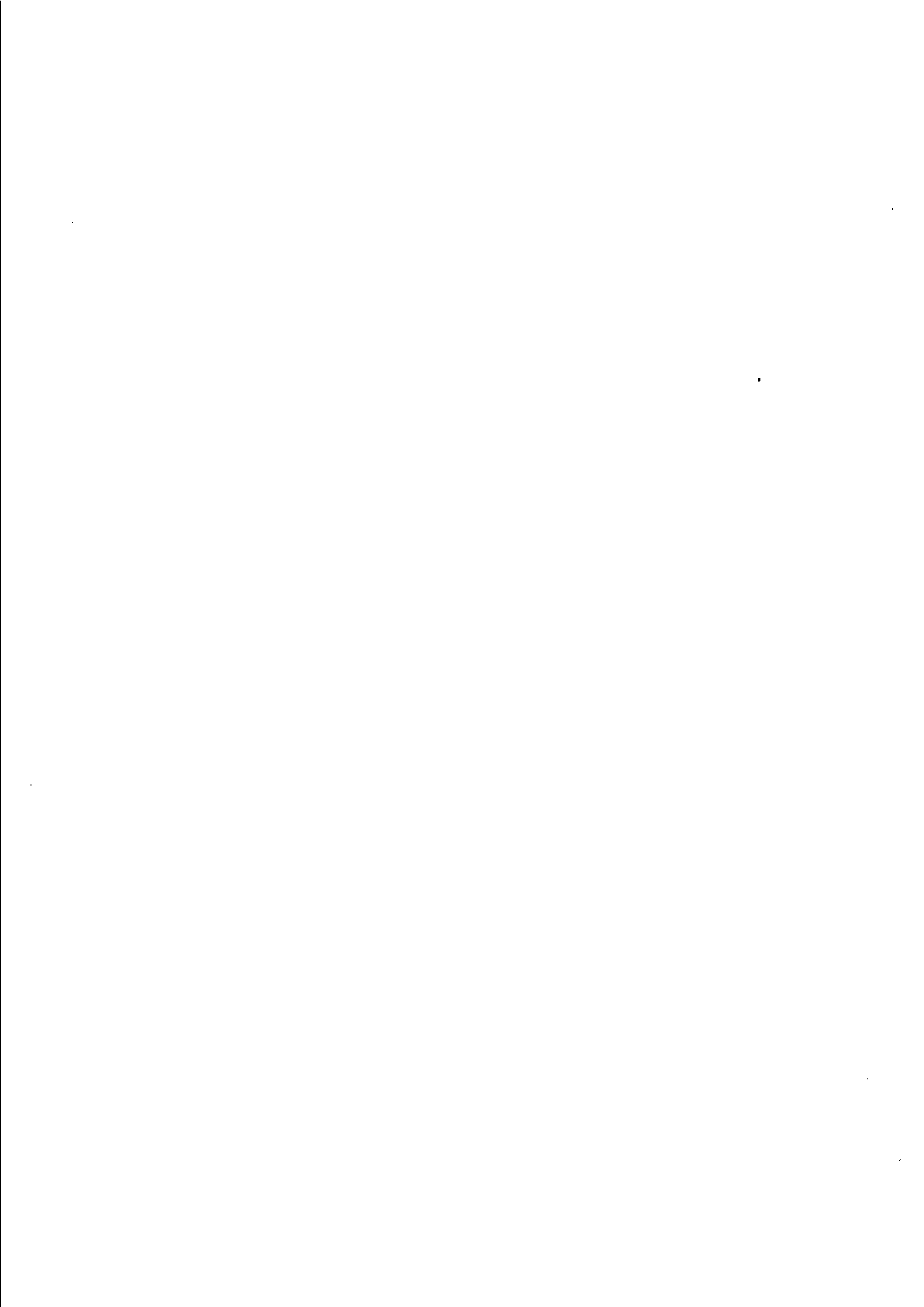
说明这个事实(或者这个几乎完全实现了的文学倾向)的理由,可以说从来就是很充分的。托克维尔在美国宗教的“个人主义”精神中,在实际上十分明确地要求获得杰斐逊所说的“自由(摆脱传统的、法律的束缚)的愿望中,都找到了这些理由。霍桑从当时起,詹姆斯在回顾过去时,开列出了引人注目的、关于美国似乎缺乏的文学素材的清单。那些著名的清单彼此并不相同,也不很长:霍桑在《玉石雕像》的序言中为传奇故事作家缺乏创作素材(如“幻影”、“古迹”、“神秘的事物”、“活生生的、令人沮丧的罪恶”)而叹息;而詹姆斯则在《霍桑传》(1879) 中把美国社会生活环境的“冷酷、荒芜、单调”与欧洲社会生活的“充实、丰富、温暖……”作了一番对比。总之,他们差不多把可供利用的题材——超验的自我与原始的、相应的自然——完全孤立起来了。如果抓住了这个题材,那么就会产生什么样的奇迹呢?

也许奇迹就是,美国的超验主义者,那些将世界范围内的对人类神秘的主观世界的莫大兴趣在美国当地具体体现的人们,竟然能够紧紧抓住并坚持探索他们的主题,使它似乎首先成为不可回避的东西,继而成为值得大加赞美的事物。他们的做法甚至像某些近代的清教徒设法使美国本身显得有意义一样,尽管他们在结束这部人类历史的戏剧时显然失败了。毫无疑问,他们也还有一些别的主题。而且这些作家也无疑会感觉到,迫使他们作出选择的是精神的充实,而不是客观事件的贫乏:唯物主义既以通俗的形式又以专门学术的形式构成威胁;拯救的方式仍然是唯心主义的方式。但是,这依然存在着一种自相矛盾的感觉,而且它还带有一种颇为特别的启示感。

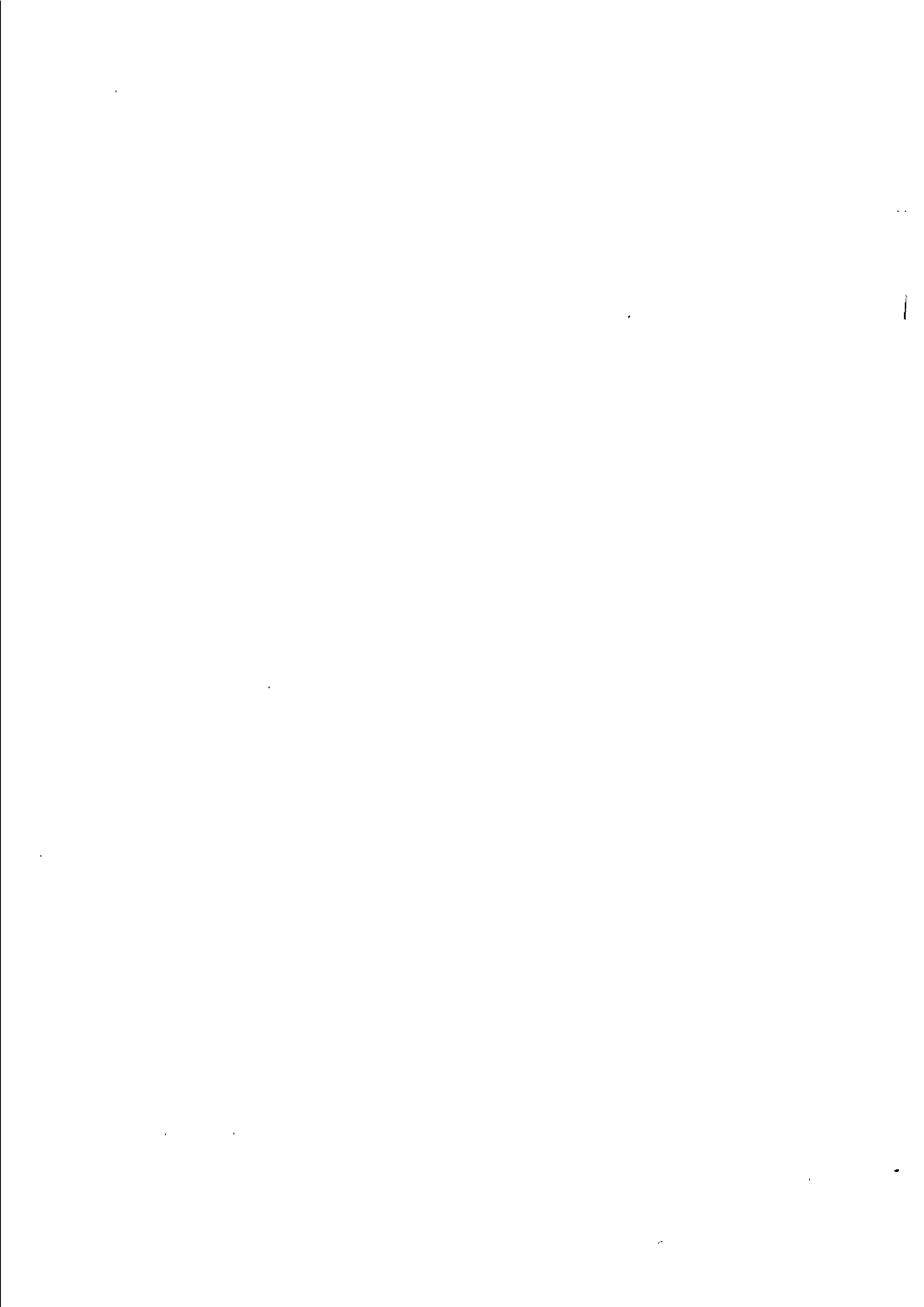
由于害怕历史的限定和反对沿袭惯例的文化的积累(以及缺乏表达他们潜在的独

特的欲望的文学样式)，坡、爱默生、梭罗和惠特曼都发明了使唯心主义认识论这个题目显得一点也不陈旧而是十分灿烂夺目的方法；甚至连那些未来的反对者也被吸引到这一计划中来了。让下一代作家能够自由地（但也深感困惑地）去思考日常生活和语言在美国（如同在别处一样）的“现实的”可能性吧。

迈克尔·J·科拉库尔西奥　撰文　曾令富　译



Ⅱ. 文化的多元性和文学形式



华盛顿·欧文与尼克尔包克尔派作家

华盛顿·欧文作为作家最早所写的作品，并未表明他就是将要证明西德尼·史 229 密斯贬低美国艺术水平所说的那番话是完全错误的那个人。虽然他没有以文学为天职的想法，但他已经意识到自己在文学方面有几分才能，所以曾为几家当地的文学报刊撰稿。即使他的这些作品大体上都很成功，但这并未加强他当职业作家这一对十九世纪初叶的美国人来说并没有什么发展前途的职业的信念。然而他的生平爱好，经济状况以及感情上的挫折等等，这一切最终都使他在四十岁时就成了一名职业作家。从此以后他充分利用了他那有限的笔力，通过写短篇小说、随笔、历史传奇以及人物传记，成为了世界上最负盛名的美国作家之一。

欧文既不是一个浪漫主义者也不是一个新古典主义的感伤主义者，而是一个过渡时期的人物。他对他的国家，他的同代人以及他的艺术采取了一种既介入又疏远的态度。现在我们都知道这样的矛盾是美国文学所特有的现象，同时我们也看到在美国文学意识的发展中，欧文还是一个关键性的人物。在一个缺乏自己独特的文化遗产的国家里，他是第一批敢于正视在发掘文学特色方面存在的困难的作家之一。就他的情况而言，他是花了很长的时间才成为"华盛顿·欧文"的；因为他经历过别的文学个性和以别的笔名写作的时期。直到 1824 年当他公开放弃充当温和的、保守的研究古文物的小说家这个角色时，他才真正成了一位既浪漫又清醒的历史研究者。虽然随着时间的推移他的文学身份和写作风格发生了变化，但是他的基本特征（倘若真有可辩认的基本特征的话）完全可以从他早期和晚期作品所表现出来的某些共同的主题和态度中看出来。

其中最常见的一种基本态度就是对所谓"易变性"的忧郁意识。对于人世沧桑的 230 悲观意识是他早期和晚期大部分作品的特点。其它显著的特点是，他常常表明有必要通过想象使日常现实生活充满生气和活力，他常常流露出感伤主义的倾向，常常用一种对比的、幽默风趣的方法评论、剖析世事的无常和微不足道。此外还要补充一点：他

的商业意识使他陆续不断地写出了一些令出版商十分高兴的作品。(他从来不曾像赫尔曼·麦尔维尔那样感到进退两难，即使他完全为情感所驱使而写作一些他明明知道难以销售的作品时，仍然感到非要写一点他希望能够畅销的东西不可。)欧文成为引人瞩目的作家至少部分归功于他对自己作品所拥有的市场的正确估计。由于他的作品是叙述性和描写性的而不是严肃的分析性作品，由于他的美学观点没有同根深蒂固的政治或宗教信念联系在一起，也由于他不去谈论那些玄秘深奥的问题，他就能迎合读者的兴趣，并利用他自己兼收并蓄的经验创作出一些令人愉快和深受感动的浅显易读的作品。

欧文于1783年出生于纽约市，他的富有爱国主义精神的双亲用这个新生国家的大英雄的名字为他命名。他在一个宗教观念根深蒂固的家庭中长大，但是这个家庭的清规戒律却被丰富的家庭藏书以及他兄长们的文化活动完全打破了。他是一个用心不专的学生，从来不肯努力学习功课；从1804年到1806年由家里提供费用到欧洲去旅行代替了他去哥伦比亚学院的学习。他确实极不情愿地攻读过法律，还特别受过乔西亚·霍夫曼法官的指导，然而他却终日忙于参加文化知识界的社交娱乐活动，实在无暇集中精力研习法律——虽然研习法律对于一个绅士在社会上谋取职位十分重要。他和他的几个兄弟威廉、彼得、埃比尼泽、他的朋友詹姆斯·柯克·鲍尔丁以及其他人一道，组成了一个“单身汉”俱乐部，称之为“阁楼府九豪杰”或“基尔肯尼九少年”。在这个俱乐部中结成的关系，可能有助于解释他的作品中所塑造的一系列单身汉人物的个性，甚至还可能有助于说明他一直过着独身生活的原因，虽然他终生未娶这一事实常常被认为是玛蒂尔达·霍夫曼的早逝对他感情生活产生的巨大影响所致。欧文在二十四岁时与法官霍夫曼的年轻的女儿相爱。不难理解，当这位姑娘在十七岁便夭亡时，他会感到多么痛苦和凄凉。多年来他一直思念着那个被他理想化了的玛蒂尔达。她的死自然对他产生了很大的影响，但这一点也不应当过分加以夸大。在后来的年月里，他发现了不少女人都很有魅力，并至少向其中一位求过婚，而且他自己也是谈情说爱者追求的对象。然而不幸的是，他似乎需要有独身生活才能保持住那样一种距离或男子的独立性。

231 欧文最初发表的作品(1802—1803)是为他的哥哥彼得主办的报纸《纪事晨报》撰写的文稿。署名为“乔纳森·奥尔德斯泰尔(老朽乔纳森)”的这些作品幽默地讽刺了纽约社会，尤其是当时的戏剧演出。这个笔名不一定能证明所谓欧文对一切旧事物的偏爱或者说他爱传统胜过爱革新。毋宁说作为奥尔德斯泰尔(“旧风格”)的欧文开创了一种独特的风格，而不在于表明了对一些大事或小事的态度。这种风格把颇有道理的评论与任何荒谬的或讽刺性的见解并列在一起，将所有的一切(包括作者的人格面具)都贬低为愚蠢可笑的东西。换言之，欧文喜欢开玩笑，这似乎是这些署名为“奥尔德斯泰尔”的作品的真正目的。当彼得·欧文于1804年成为《矫正者》的主编时，华盛顿·欧文为该报纸撰写了一些匿名的讽刺性的政论文。《矫正者》像《纪事晨报》

一样，是支持艾伦·伯尔的。这位早先的联邦主义者如今代表伯尔的共和主义进行写作。欧文喜欢政治，甚至参与选区的活动，由于不受政党的约束，他能自由抨击他在任何地方的政治活动中所见到的愚蠢可笑之事。

接着，欧文与他哥哥威廉以及他们的纽约同乡鲍尔丁合作，创办了不定期刊物《大杂烩；或朗斯洛特·兰斯塔夫先生等人的怪想和浅见》（1807年1月—1808年1月）。"大杂烩"这个词的意思是一种由肉、葱以及其他菜合在一起制作而成的杂烩；用这个词来做刊名表明了威尔·威泽德、安东尼·埃弗格林和朗斯洛特·兰斯塔夫（这三位显然从约瑟夫·艾迪生和奥利弗·哥尔德斯密斯那儿获得灵感的年轻作家共同采用的化名）所写的小品文是五花八门的。威泽德主要写评论文章，埃弗格林专门探讨时尚，兰斯塔夫则自由谈论各种题目。这几种化名角色华盛顿·欧文可能前前后后都充当过。他与他的合作者们一共出了二十期才停刊。

《大杂烩》刊登的一些最有趣的政治和社会讽刺文是以书信的形式出现的。这几封信被假称为出自一位来纽约参观的外国人——的黎波利塔尼亚的贩奴船船长穆斯塔法·鲁巴达布·凯利·汗——的手笔。这些信表现出一种颇有讽刺意味的质朴，以哥尔德斯密斯的"东方的访问者"的方式详细描述了种种民族特性。穆斯塔法给美国下了一个定义："逻各克雷西"（由言语统治的国家），为后来华盛顿·欧文在《纽约外史》（1809）中讽刺托玛斯·杰斐逊的以言语进行统治的政府提供了先例。

詹姆斯·柯克·鲍尔丁，即《大杂烩》中的"朗斯洛特·兰斯塔夫"，是欧文多年的挚友，值得专门加以论述。后来终于成就为一位重要的文学和政治人物的鲍尔丁开初是因为《大杂烩》而出名的，并以诸如《约翰牛与乔纳森兄弟趣史》（1812）之类的强烈反英的讽刺作品而久负盛名。虽然鲍尔丁是一位卓越的讽刺家，但他作为边疆小说家所写的作品（《荷兰人之家》[1831]）以及作为幽默大师所写的长期受到大众欢迎的戏剧《西部的雄狮》（1831）也很出色。这部戏剧主要描写一个乔装成戴维·克罗克特的人。除了其他创作上的成就之外，他写的乔治·华盛顿的生平（受到艾德加·爱伦·坡的赞赏），到二十二年后欧文写的美国第一位总统的传记问世为止，一直被公认为权威著作。 232

同鲍尔丁一道，菲茨-格林·哈勒克、古利安·韦普朗克和约翰·霍华德·佩恩、莉迪亚·马丽亚·蔡尔德、拜厄德·泰勒以及其他一些人，都与欧文联系在一起，被称为"尼克尔包克尔"派作家（如同詹姆斯·费尼莫尔·库珀和威廉·卡伦·布莱恩特两人那样）。这些风格各异的作家都参与了纽约的文学活动，与《尼克尔包克尔杂志》（1832年创刊）常有联系，而且有时他们使用的幽默手法与欧文的《纽约外史》的幽默手法相似，因而他们常常被笼统地但并不恰当地被称为"尼克尔包克尔派"。这个流派的名称主要来源于同欧文的偶然联系。

《大杂烩》停刊之后，欧文继续刻画思想偏狭的《纽约外史》的作者这一角色。《纽约外史》被假称为另一位老年单身汉所写。虽然他（和他哥哥彼得）起初想把这部

《外史》写成一部嘲弄一本矫揉造作的参考手册的简短的滑稽性模仿作品，但是它最终却探讨了一个更加巨大和发人深思的题目。这部作品冗长的标题（《从世界开端到荷兰王朝结束时的纽约历史》)不仅暗示了这部作品滑稽性地描写荷兰殖民者统治下的纽约，并会激起当时一些荷兰人后裔的义愤，而且还表明了欧文对历史和历史撰写的怀疑和攻击。这本书经常像斯威夫特的作品一样嘲弄人类的活动，但欧文的这位经常出差错的历史学家狄德里希·尼克尔包克尔——一个不能辨别善恶和区分大小的人——给这样的嘲弄增添了魅力。像乔纳森·斯威夫特（一位书评家称之为“他的楷模”）那样，欧文发现所谓人类的光荣业绩实际上不过是卑劣和野蛮的明证。因为智力低下愚蠢可笑的尼克尔包克尔令人难以捉摸地东拉西扯，把显然有意义的与显然无价值的东西混为一谈，颂扬卑鄙的小人，详细叙述可耻的事物，所以历史变成了一堆行为和事件的大杂烩。

至于历史撰写，则不过是把历史学家的个性强加在来源可疑的证据上。看来历史怀疑主义是欧文创作时所持的基本立场。然而如果从严格的意义来讲历史是不能撰写的，那么它的虚名仍可盗用。夸张的修辞、假设的事实、卖弄学识、党派的感情用事、233 英雄崇拜（历史学家认为理所当然的惯用手段），是尼克尔包克尔的工具；欧文使用这些手段十分得心应手，以至尼克尔包克尔变成了一个自己丝毫也未意识到的滑稽小说家，而他的史诗式的编年史则成了荒唐可笑的闹剧。

他对当时的政界和1809年里的某些名人进行了讽刺性的攻击，这一点从一开始对于一些欧文的读者来说就是一目了然的，尽管他们可能不明白他具体影射的程度有多深。最明显的是用威廉默斯·基夫特这个人物滑稽性地模仿托玛斯·杰斐逊。基夫特十分可笑地通过极不成功的宣言来进行统治，大搞科学实验到了荒谬绝伦的地步，断章取义地妄谈经济与外交政策中的重大问题。在后来的版本（尤其是1848年版）里，欧文根据时代的变化对书中的政治内涵和人物肖象作了一些修改。在其漫长的出版过程中，对美国地方政治和国家政治而言，尼克尔包克尔对荷兰殖民时期的纽约的描写仍然是一番十分中肯语气却不断变得缓和的评语。

在这以后的十年之中，欧文似乎毫无目的地随波逐流。他为欧文家族的公司在华盛顿特区对议员进行疏通活动，编辑托马斯·坎贝尔的诗歌集，写了一些关于1812年战争中的海军英雄传略，并在这场战争期间一度担任纽约州长丹尼尔·汤普金斯的助手。然后他又当了两年《文选杂志》的编辑，主要责任是从美国的期刊中挑选可以重登的文章——这项工作对他来说十分繁重，以至他从来不曾接受过别的编辑职务，尽管自那以后有几个颇有吸引力的编辑职务等待他去接受。1815年，他“对一切，包括他自己，都感到了厌倦”，于是乘船去利物浦，打算再次游历欧洲。

然而在利物浦他发现他的哥哥彼得对付不了家族经营的进出口商行所面临的困难。尽管欧文长期不懈地努力使商行具有偿付能力，但商行仍然在1818年破产倒闭。加上他离家期间母亲去世以及彼得患了重病，这样的结局使欧文感到非常绝望。为了摆脱这些痛苦，他重新提起笔来写成了《见闻札记》(1819—1820)。这本书在英国和

美国出版，欧文几乎立即赢得了国际声誉。从那时起他的名声主要奠定在《见闻札记》之上。

在这部作品中欧文再次挑选了一个美国单身汉作为他的人格面具——多愁善感，郁郁寡欢、爱研究古文物、一味崇拜英国的杰弗里·克雷恩。克雷恩对描写英国社会生活的嗜好使这部由一位美国作家写的并获得国际声誉的第一部著作与众不同，它没有把美国作为描写的重点。《见闻札记》在英国写成，充满了英国社会生活场景和引证英国作家的话语，严格遵照英国的正字法（而不是根据诺厄·韦伯斯特字典提倡的 234 "美国"式拼法）拼写单词，它的观点保守、思想陈旧。克雷恩清楚地表明他喜欢传统的东西而不喜欢新东西，宁要贵族政治而不要民主，喜欢乡村而不喜欢城市，他以一种直到二十世纪仍为读者所钦佩的温文尔雅的绅士派语调来赞颂农民的恭顺谦卑，称颂英国上层阶级的温情主义。

因此，一些英国评论家把欧文描绘成一个美国产生的最优秀的英国作家。尽管他的卓越的文学成就在这个国家受到齐声称赞，但是一些美国人，包括老理查德·亨利·达纳在内，却把他们亲眼所见作为欧文不加批判地一味崇拜英国的证据而加以谴责。欧文崇拜英国，但并非不加批判。首先，不能把杰弗里·克雷恩认同于华盛顿·欧文。第二，克雷恩有时语带讥讽，正如在《作者自述》和"大杂烩式"的《小小不列颠》中那样，他在《英国作家论美国》中甚至对英国人也进行了温和的批评。更重要的是，克雷恩爱的是过去那个英格兰，而不是现在这个英国。贵族政治与农村生活保持了传统的方式，但城市与商人却不然。在圣诞节随笔，以及诸如《钓鱼人》和《乡村教堂》之类的小品文中，他颂扬了一个正在逝去的英格兰。站在克雷恩背后的欧文把旧世界与新世界相提并论，并从他更加坚信的艺术观点出发，巧妙地利用了他自己对古文物的研究的兴趣。

这些关于英国的随笔是欧文打算写来取悦他的一部分读者的，正如那些充满感伤情调的作品那样：《村庄的骄傲》、《寡妇和她的儿子》同其他许多作品同样表现出了十八世纪的那种感伤情调。丧亲、早逝和失恋是常见的场面，作品中的人物都着意用来打动我们大家都有的仁慈之心。我们时代的许多读者发觉，这些故事都令人不快地讨好读者，充满了一种作者欧文和他的人格面具克雷恩共同具有的感伤主义情调。我们可以看出，这些异议的核心问题是关于妇女性格的刻画。所有这些充满感伤情调的故事和见闻（有些是克雷恩听别人讲述的，另一些是他亲眼目睹的）都集中地描写了某一位妇女。在《村庄的骄傲》中，天真可爱的年青姑娘认识到她所爱的士兵原来是个卑劣的小人之后便渐渐消瘦下去；在《寡妇和她的儿子》中，老母亲多年来一直为失踪的独生子牵肠挂肚，然而最后当儿子返回她身边时却死在了她的怀抱里。在这些故事中没有伤心绝望的年青男子，也没有像这些妇女那样遭受苦难的老父或鳏夫。

这些故事中的妇女形象无疑与欧文投射他自己的经验感受（例如他对母亲的死感 235 到的悲痛以及玛蒂尔达·霍夫曼的夭折对他的巨大精神打击）的能力有一定关系。她们的形象也源于克雷恩所作的论断中明确表明的态度。克雷恩坚信：对于男人来说，爱

情只是他们社会生活的一件附属物，然而在女人看来，爱情就是一切。这些女性人物将忠实、顺从、毫不强求的爱情奉献给男人们，从而使男性所作的假定得以完全成立，并且使某一种类型的故事成为可能。虽然在真实生活中这类女性无疑存在，然而这些家庭中的天使却是想象力将妇女变成种种满足愿望的类型的产物：例如“妻子”总是像一般想象的那样温柔、娇弱、可爱，但是在需要的时候她们却很强壮，能给人以支持。然而每位读者都能回忆得起，这本书中唯一的一位美国人的妻子却与这种一成不变的女性形象的样板相距甚远。凡·温克尔太太以其经常不断却又并非毫无道理的唠叨将她的丈夫逐出家门，也许恰好证实了欧文在真实生活中以及文学创作中所持的单身汉立场。

《见闻札记》包括三十三篇小品文和故事，其中仅有四篇可以说是关于美国题材的作品；而四篇之中仅有两篇（《瑞普·凡·温克尔》和《睡谷的传说》）是新写的。两篇都是故事讲述的杰作；《瑞普》和《睡谷》都置于现实与想象相互交融的虚构的环境中；虽然它们都基于德国民间传说，但它们先于霍桑和坡的作品并且成功地表现了独特的新世界的主调和主题。作者假称这些故事是在已故的狄德里希·尼克尔包克尔留下的手稿中发现的，从而把《见闻札记》与《纽约外史》联系在一起；然而这是一个神智比较清醒的尼克尔包克尔，他的故事避免了近于疯狂的学究式的迂腐——尽管这些故事的效果仍然取决于读者对叙述者的讽刺的想象。

关于伊卡博德·克兰、布罗姆·博恩斯和卡特里娜·范·塔塞尔的故事是由几个故事揉和而成的：它既是一个三角恋爱故事，又是一个关于乡下佬智胜狡猾的城里人的故事，也是一篇嘲讽关于爱情、英雄主义和鬼怪的文学传统的小说。基于纽约与新英格兰之间的地区性的反感情绪，欧文把他那位自命不凡却又胆小怯懦的康涅狄格州的扬基佬带到哈得逊河流域来；在那儿的一场恋爱游戏中，这个扬基佬惨遭失败；之后他在申请少量土地的产权的诉讼中获胜，因为伊卡博德曾经梦想在肯塔基州或西部更远的一些地方购买和开发大片土地，所以这种申请少量土地的产权的成功也使得这个故事成为类似对有关成功的美国故事的一种嘲弄性的模仿。

《睡谷的传说》被认为是一篇“传说”，它处处暗示了睡谷的阴暗和种种奇迹；但欧文的这个故事却包含着一个坚实而又和谐的理性的内核；它的一切为人所假想的神秘现象都得到了解释，尽管没有得到承认。其结果便产生了以《瑞普·凡·温克尔》的 236 手法加以补充的具有讽刺性的哥特风格。此外，在这个由于瑞普一觉睡了二十年而被广大读者记得清清楚楚的故事中，小说冒充为历史，尼克尔包克尔的立场显然与《纽约外史》的立场有关。但在这儿主调却不相同；欧文把读者置于民族历史与纯粹的幻想之间，在此二者混在一起，开辟了一种后来被霍桑称为“中立地带”的所谓小说领域。其结果便是一个深刻的美国故事，尽管故事讲得引人入胜，但并不特别令人愉快。它对扩张、文化以及政治变化的描写是奠定在对美国发展的不满这一基础上的。这种不满不仅可以简单地从叙述者的偏爱而且可以从欧文的社会保守主义思想看出来。处于不可避免的变化之中的美国是瑞普故事的背景。故事背景表明狄德里希·尼克尔包

克尔和杰弗里·克雷恩一致认为过去比现在好——在这个故事里则是处于遥远的皇家统治之下宁静如死水般的荷兰殖民地，优于瑞普返家时发现的那个处在发展之中、喜爱争辩和主张民主的村庄。

如像尼克尔包克尔和他的前辈那样，杰弗里·克雷恩具体体现了那个思想保守的单身汉欧文的特点。同样地，瑞普也是如此。在故事的末尾又成了单身汉的他把他的家乡当成一条联系其过去和想象的纽带，并在这个新国家中找到了相同之处。在由卡兹吉尔村（它在《瑞普·凡·温克尔》的末尾发生了巨大变化）所象征的那个忙忙碌碌的、富有理性的美国，华盛顿·欧文发挥了类似的作用。虽然欧文的作用不久就会改变，虽然他对写作的怀疑（明显地表现在诸如《写书的艺术》和《文学的易变性》之类的小品文中）将再次发生，但是他将不再怀疑他是职业作家这一事实。

欧文的下一部著作一般被称为《英国见闻札记》。正如《阿尔罕伯拉》将被叫做《西班牙见闻札记》一样。这部著作把从原来的故事选集中抽出的一些最不重要的素材，扩展成了非常肤浅的作品。关于《布雷斯布里奇田庄》(1822) 这部作品，玛丽亚·埃奇沃思说得很正确："技巧超过了作品本身。"在这部作品中，欧文的主要功夫都用于把《见闻札记》中的圣诞节随笔，变成详细描写在布雷斯布里奇"老爷"的县城里举行一个婚礼时的那些人物以及事件的小品文。其结果令人非常失望；在原作中不甚重要的东西现在成了体现风格的材料，从而使《布雷斯布里奇田庄》在主题，主调和技巧方面都很简单，虽然《健壮的绅士》超过了一般水平，但是其他一些改写过的故事却没有一个具有类似的优点。不过两年之后欧文却有所改进。虽然《旅客谈》也不大受欢迎，但是它比前一部作品具有更大的吸引力——主要（但不完全）是因为这些故事是由一位"神经质的绅士"（与叙述《健壮的绅士》相同的那位身份不明的叙述者） 237 讲述的。这是一本用小说手法写成的书，故事中套有故事。在由这位神经质的绅士讲述的故事中最引人注目的是其略带猥亵的言辞，使人回想起《纽约外史》和更早的作品，却与欧文最近的著作没有联系。

欧文意识到他最近出版的这两本书缺乏《见闻札记》所具有的那种创造力和魅力，于是乐意地接受了美国驻西班牙大使馆的一项实质上只是挂名的职务，他以为这会给他带来机会，把关于克里斯托弗·哥伦布生平的权威性的学术著作翻译成英文。然而这项翻译工作却让位于哥伦布传记的写作了。随着《哥伦布的生平和航行》(1828) 的发表，欧文的事业发生了明显的转折：虽然他仍将采用他在小说中所使用的人物刻画和场景设置的技巧，但是现在他愿意抛弃他那自我防护的叙述距离以及反讽的手法。从前嘲讽历史的人变成了他早期曾挖苦奚落过的历史学家。《攻克格拉纳达》(1829)、《哥伦布伙伴们的航行》(1831) 和《征服西班牙的传说》(1835)，都是他细心研究的成果。然而欧文对于历史学家惯常采取的立场并不感到心安理得，于是不可避免地采取了他自己的观点。他说《攻克格拉纳达》是一种"实验"，一种"介于历史与传奇之间"的东西。既然小说和历史对于欧文来说都是严肃的事业，这部作品所杜撰的编年史家弗雷·安东尼奥·阿加皮达正是狄德里希·尼克尔包克尔曾经充当过的角色。

但在这段时期中，只有《阿尔罕伯拉》(1832)——一部重讲西班牙民间故事并经常被拿来与《见闻札记》相提并论的作品——异常突出。该书想象丰富，引人入胜，同欧文早期作品一样表达了同样的愿望：逃避枯燥乏味的现实，向往那业已悲哀逝去的昔日的辉煌。《阿尔罕伯拉》初版和 1850 年修订版都表明作品超越了人格面具杰弗里·克雷恩，而在叙述技巧方面有了提高。作家欧文退入了充满传说的阿尔伯拉之中。他从自己的角度看出了他曾经作为超然的梦象家、艺术家和观察家所存在的问题。当他离开时，他没有解决任何问题，也没有找到任何新的创作的源泉。然而他对自己认识得更加清楚了，这为他返回家园打下了良好的基础。

在欧洲居住了十七年之后，欧文于 1832 年回到美国，此时他声名卓著，享尽殊荣，备受世人仰慕。欧文担心他外出太久以至不知道在这期间他的祖国已经变成什么样子了，同时他还受到安德鲁·杰克逊以及他的西部根基的困扰和吸引，此外他还认为美国西部及其边疆开拓者和印第安人可能是他进行文学创作的丰富主题和源泉，于是决定对这个崭新的美国进行了解。在这之后的几年里他遍游了美国南方和北方，而最有意义的是同印第安人的首席行政长官亨利·埃尔斯沃思一道去西部的俄克拉何马州旅238 行。根据他们长达一个月骑马游历俄克拉何马平原的经历，欧文写成了《草原游记》(1835)，这是他第一部关于"西部"的作品。受到这次游历西部的强烈影响的其他作品有《阿斯托里亚》(1836) 和《博纳维尔队长历险记》(1837)。

欧文对边疆的兴趣由来已久。举例来说，早在 1803 年他便历尽艰辛穿过荒野去蒙特利尔；他读过许多关于西部的游记；在他担任《文选杂志》的编辑时，他就为该杂志写过两篇独具慧眼的有关印第安人的散文，后来将它们修改后收入了《见闻札记》；他也读过库珀的《拓荒者》。十九世纪三十年代，欧文意识到西部巨大的象征意义及其政治上的重要性，于是写出了一些不仅对他作为一个作家十分有利而且也有利于向西拓展和"命定扩张"事业的作品。

虽然他感到自己可以自由地对事件加以渲染，对他的同伴的性格特点进行夸张和创造，但是，他却确实严格地依照他在整个旅行中认真仔细地做的笔记进行写作，以便对地点和情况做出忠实可靠的记录。通过吸收民间故事和传说，通过与欧洲比较并且引用现代和古典文学典故，通过与边疆开拓者的粗犷保持适当的距离，欧文把美国西部置人一个熟悉而且令人振奋的文化环境之中。欧文就是用这种方法描写了这片大地的荒芜，刻画了印第安人和他自己的同伴们的粗犷。这种荒芜和粗犷既富有浪漫主义的魅力却又实实在在地令人感到不安。这个方法也证明是颂扬他紧接着所写的几本书中所描写的活动的有效方法。

欧文应约翰·雅各布·斯特的请求写了《阿斯托里亚》，该书又名《在落矶山脉那边经商的奇闻趣事》。由于欧文能够读到大量官方文件，而且他对皮货贸易很感兴趣，再加上他的侄儿（和后来的传记作家）皮埃尔·欧文帮助他进行研究工作，他写出了另一部准确而又详细的历史小说——这一次写的是一个以失败告终的大胆的商业梦的

故事。在这一部作品里，如同在《博纳维尔队长历险记》里一样，他对大自然生动形象的描写，对行为古怪的人物的刻画，以及对印第安人深表同情的艺术处理，创造了与他十五至二十二年前所写的作品密切相关的欧文式特色。

欧文生命历程中的最后十多年与任何一个阶段一样有其独特的意义。虽然他确实创作了一些各种类型的平庸之作；但他再次去了欧洲，作为约翰·泰勒总统派往西班牙的大使在这个国家形势紧张的时期出色地工作了四年。从西班牙回来后，他安居家园（位于纽约塔里敦附近的哈得逊河畔的住宅，“向阳的一面”），写出了一部优秀的历史人物传记《穆罕默德及其继承者》（1850），还写出了五卷本的《乔治·华盛顿传》（1855—1859）。他为后一部著作呕心沥血，直到逝世前不久才全部完成。他认为这部 239 传记是他的杰作。尽管该书显然具有传记作品的一切优点，但读起来却枯燥乏味，也许还容易招致批评，那种许多年前他自己在《纽约外史》中对历史著作所做的批评。欧文早就成了美国官方的喉舌，而不是官僚作风的讽刺者。像许多上年纪的人那样，他发现他与那个被叫做美国的日常现实和神秘的可能性有着深刻的利害关系。

欧文逝世时人们断言，任何能读英语书的人都读过华盛顿·欧文的作品。美国文学史上他的同代人和后继者当然都知道他的作品：在许多美国作家（包括布莱恩特、朗费罗、惠蒂埃、达纳父子、霍桑和布雷特·哈特在内）看来，有充分的理由说明欧文的重要性。他们之中有些人公开表示了深受他的影响和教益。此外，以“尼克尔包克尔”式的夸张性的模仿、讽刺和引用地方典故手法写成的作品的特点，不仅在“尼克尔包克尔派”的作品中十分显著，而且在库珀、坡和麦尔维尔的作品中也十分明显。欧文的“克雷恩”风格的明晰和典雅给大多数评论它的美国作家留下了深刻的印象——不管他们对他明显的政治态度可能会持什么保留意见。在另一个截然不同的方面，他的富有浪漫色彩的历史小说还影响了职业历史学家，例如威廉·希克林·普雷斯科特和弗兰西斯·帕克曼。自然，他的一些著作至今不仅仍是文学灵感的源泉，而且也是通俗文化的源泉。

关于欧文的影响及其种种成就的证据十分确凿，把欧文当作一个次要作家来评价的任何看法必然会受到这一证据的修正。诚然，他的整个成就表明他不是所有时代的而只是他那个时代的杰出人物，他以激烈的言辞描写和评论（但不是探索）了他所处的那个世界。然而在他的作品的一些叙述者和人物身上我们却感觉到了更多的东西——孤独和异化，这是南北战争之前许多美国作品探讨的中心问题，它可能表现了美国文化中不可避免的种种矛盾的紧张关系。《睡谷的传说》开头引语中所说的“半闭着眼”是欧文的文学成就十分恰当的象征：对令人不满的现实半闭着眼，对想象的可能性半睁着眼。

哈斯克尔·斯普林格　撰文　曾令富　译

詹姆斯·费尼莫尔·库珀和边疆小说家

詹姆斯·费尼莫尔·库珀比他同时代的任何人都更充分地认识到美国边疆生活可以作为小说的题材，并对这种可能性予以更加充分的利用。确定库珀对边疆小说以及美国一般小说所作的独特而新颖的贡献的一个方法，就是把他与他那个时代另两位重要的边疆小说家，费城的罗伯特·蒙哥马利·伯德和南卡罗来纳州查尔斯顿城的威廉·吉尔摩·西蒙斯，放在一起来加以比较。

伯德曾经学过医，但很早他就将兴趣转向了文学，并且成为了一个有成就的剧作家和小说家。在1834年至1839年之间，他出版了几部小说，其中一部由于特别令人难忘地表现了边疆生活经验而一直引人注目。对充满暴力的现实作了如实描写的《林中恶魔》(1837)，(其背景为十八世纪末叶肯塔基州的荒野)，以其朴实无华、如实描写暴力的现实主义手法与库珀作品特有的舞台式的背景和正规的戏剧场面形成了鲜明的对比。这种对比并不是偶然的。正如伯德在这部小说的一篇序言中解释的那样，他写作《林中恶魔》的部分原因，是为了纠正在他看来库珀对边疆所作的虚假骗人的描写，尤其是要纠正库珀对印第安人所作的描写。

无论是其因袭传统的情节，还是它那毫无新意的男主角罗朗·福里斯特，《林中恶魔》都无引人注目之处。这部小说令现代读者感兴趣之处是它对一个次要人物的心理描写。这个次要人物是一个外表上看来坚持和平主义的贵格会教徒，名叫内森·斯劳特。他外表的虔诚掩盖了他作为屠杀印第安人的刽子手的真实面目。在小说背景显示的时间之前，内森曾经是一位心地单纯、信任他人的边疆居民。他曾将一群肖尼族印第安人欢迎到他家中，但后者却野蛮地杀害了他的妻子和五个孩子，并且使他的头部受了重伤，他也差一点儿丢了性命。在大众看来，内森在这可怕的事件发生之后仍然是一位和平主义者，然而在那杂草丛生、枝蔓纠缠的肯塔基州森林中，他却有计划地对每一个与他相遇的印第安人施行野蛮的报复。对于印第安人来说，他的名字叫“吉本内纳塞”——行走的死人；而白人居民则称他“林中恶魔”。他在每一个受害者的胸

膛上刻上一个十字符号。虽然小说情节的发展最终导致内森杀死那可恨的印第安人首领韦诺格是可以预料的事，但是内森在故事开头部分神秘莫测地不断出现，却使故事的叙述大大超越了它合乎传统结构的成分以及它那干净利落、皆大欢喜的结尾。

然而如果说《林中恶魔》对一位屠杀印第安人的杀手的心理提出了十分有趣的见解——它的悲观的看法和内在的洞察力把它与坡、霍桑和麦尔维尔的作品联系在一起——并激起了现代读者无限的想象，那么小说对印第安人所持的明确的种族主义态度却暴露了伯德十分短浅的历史目光。在伯德看来，美国的历史是从欧洲人在这个新世界殖民定居并对它施加“文明”的影响开始的。与库珀不一样，他急于尽快将印第安人被驱逐的事忘得一干二净，而且对美国的进步所包含的更加阴暗的内容一点也不感到烦恼。

这种对比在《林中恶魔》与库珀的《最后的莫希干人》(1826) 的比较之中表现得最为鲜明，因为与库珀的其他小说相比，《莫希干人》这部以法国人与印第安人之战期间纽约殖民地乔治湖地区为背景的小说对边疆的看法与伯德的更加一致：边疆是充满残酷、无情、不可预言的暴力的地方。虽然这两部作品的题材和背景很相似，但是它们之间的差别却很大。表现在《恶魔》中的冲突被过于简单地归结为白种人的“文明”与红种人的“野蛮”之间的悬殊差别；而《莫希干人》则考虑了历史的力量和复杂性，表明在十八世纪中叶这场争夺北美的斗争中所有的竞争者都被超越于他们控制以外的力量压倒了。小说将殖民时期的美洲描绘成一个沦陷了的世界，在这个世界里大自然的美已被暴力毁损，例如，一个从前十分美丽的池塘就变成了因中埋伏而死亡的法国士兵们的葬身之处。

伯德指责库珀对印第安人生活的描写一点也不真实，《最后的莫希干人》也提供了反驳这一指责的证据。事实上，他在《莫希干人》以及其他边疆小说中对印第安人的宗教仪式和信仰所作的描绘，与他那一代人中任何一位小说家所作的描绘一样真实。他有意识地查阅和利用他能找到的关于印第安人的最有价值的资料，尤其是传教士约翰·赫克韦尔德的著述；而且访问了他那个时代几位最伟大的印第安人首领。库珀对印第安人的理解反映在《皮袜子故事集》中他对红种人和白种人的“天赋”所做的区别上。他比现代文化相对主义者更早提出这一思想。诚然，在另一方面，《莫希干人》采用了库珀特有的区分法——把印第安人分成“好人”和“坏人”(德拉瓦人和休伦人) 两种；但是这种简单区分的缺点却被他从历史的角度为他笔下的恶棍马古亚的背信弃义所作的令人信服的辩护减轻了：马古亚与欧洲军队的往来导致了他的堕落。伯德自然没有为完全丧失了尊严的韦诺格做过这样的辩护。 242

在对边疆的看法上，伯德和库珀的另一个差别表现在《林中恶魔》与《莫希干人》中温文尔雅的男主角所起的作用上面。伯德把罗朗·福里斯特完全作为西方价值观和理想的载体来加以塑造；但是在另一方面，库珀却把《莫希干人》中类似的人物邓肯·海沃德描绘成无能、不称职的人——直到小说后半部分他开始了解荒野的生活方式时为止。但在充满可怕而剧烈的变化的环境中，即使纳蒂·班波这个对丛林生活

有异常丰富的经验，以至在《皮袜子故事集》的其他几则故事中显得颇有神话色彩的人物，也不能像往常一样英勇地控制住局面。在这部作品中，以绝对的英雄面目出现的唯一人物，是了不起的印第安人德拉瓦族酋长恩卡斯（纳蒂的伙伴秦加茨固的儿子），他的悲剧结局进一步加强了贯穿小说的主题：抢夺和丧失。不必说，恩卡斯和芒罗上校的女儿科拉之间的爱情（暗示种族之间的团结）对于伯德来说是不可思议的。

与伯德大不一样，威廉·吉尔摩·西蒙斯具有库珀那种关于印第安人被掠夺的悲剧意识；这一方面以及西蒙斯那漫长、多变、作品甚丰的文学生涯的其他几个方面，都证明了他被誉为南方的库珀是当之无愧的。西蒙斯从事法律工作后不久便抛弃了这一职业，转向了文学；他创作了三十多部小说、大量的诗歌、几部传记，还写了一些颇有价值的批评论著（例如在这些批评著作中他详细论述了传奇故事和小说之间的区别）。然而像伯德那样，西蒙斯在现代的声誉是奠定在一本小说即《耶马西人》（1835）之上的。这部小说描写十八世纪初叶英国、西班牙以及印第安人土著——耶马西人为争夺南卡罗来纳殖民地的斗争。像库珀在小说中描写法国人与印第安人之间的战争那样，在《耶马西人》中，印第安人被描绘成十分可怕和异常高傲的民族，他们因为受到被逐出家园的威胁，于是采取了暴力行动。虽然西蒙斯在短篇小说和后来的一部长篇小说（《基沃岛的克西克》[1859]）中又描写了北美印第安人，但是很明显，正是在《耶马西人》这部小说——在这方面它可与《最后的莫希干人》相比——之中，243 他用戏剧手法再现了印第安人在这个地区被驱逐这一不可避免的历史时刻。这部小说毫不含糊地传达了西蒙斯的信念——欧洲文明比他视为印第安人原始主义的社会文明更优越，然而他关于历史失落的意识也表达得十分明确。

在《耶马西人》中，关于印第安人被掠夺的问题主要具体体现在奥科尼斯托格这个人物身上，他对他的人民的背叛证明了欧洲殖民主义在美洲的恶劣影响。书中最动人的场面之一是他的母亲出于慈悲而将他杀死，以免他落入他的部落成员之手而遭受酷刑的折磨；这场面堪与库珀对印第安人仪式最精彩的描写片段媲美。《耶马西人》的荒野背景缺乏《林中恶魔》或《最后的莫希干人》所具有的持续不断的恐怖意识，然而该书包含了一个个生动描绘边疆暴力的场面，这些场面的巧妙安排产生了令人毛骨悚然的强烈效果。

然而在虚构边疆这个荒野世界方面，西蒙斯从来也不曾像库珀那样得心应手。（他更擅长于处理美国独立战争这一题材，写了七部关于美国独立战争的小说。）例如在像《盖伊·里弗斯》（1834）这样的作品中，人物形象常常引起读者对彻罗基族（北美印第安人）的回忆，这个民族居住在小说描写的环境——边疆佐治亚以西的地方，是一个充满冒险活动和成功的可能性的地区。然而西蒙斯描写这个地区不像库珀描写《莫希干人》中的边疆荒野或《大草原》（1827）中的西部平原那样真实可信。原因之一是他具有强烈的社会责任感。西蒙斯对南卡罗来纳的查尔斯顿这个有明确结构的世界以及对代表它的价值观的温文尔雅的男主角（《盖伊·里弗斯》中的拉尔夫·科利顿就是这样的人物）的无限忠诚，最终变成了他的致命的负担，阻碍了他成为一个完完全

全的边疆小说家。这个问题我们也能在《耶马西人》中看见。在这部作品中，加布里埃尔·哈里森（实际上是这一片殖民地的总督查尔斯·克雷文乔装的人物）完全左右了小说情节的发展，以至产生了异常强烈而又不利的影响。由于花费过多的篇幅描绘哈里森和科利顿这样的人物，西姆斯反而使自己丧失了创造出库珀在《皮袜子故事集》中创造的那种真实可信的边疆英雄人物形象的可能性。

库珀的历史视野比伯德的更开阔，而且他对边疆的描写比西蒙斯的描写也更真实可信——这一点十分明显地反映在他的第一部真正的边疆小说——《拓荒者》(1823)之中。库珀最初的两部作品（《戒备》[1820]；《间谍》[1821]）表明了他是如何努力并且成功地赢得了读者的喜爱的，而这部作品，正如他在1823年版的前言中所说的那样，完全是写来愉悦自己的。小说的背景是他记忆中的童年时代的纽约州库珀斯敦——由他的父亲土地大王威廉·库珀建立的殖民地社区，而詹姆斯·库珀在其生命历程开始的第一年里就被带到了那儿；小说具有鲜明的自传性的色彩，并且揭示了边疆生活 244 经验对于库珀个人的独特意义。的确，边疆生活经验对他来说是个人历史的问题这一事实本身就说明了他成功的原因。

库珀对他在《拓荒者》中描绘的边疆的看法十分复杂。一方面，他对社区生活及其周围荒野的生动细致的描写传达出一种强烈的田园气息（小说开头一章之前的引语是摘自詹姆斯·汤姆逊的《四季》的诗行，而大自然年复一年舒缓而平稳的季节循环运动则规定了小说的结构形式）；读者对《拓荒者》在这一方面作出的一致的反应，在库珀时代那些从中深受影响、启发的风俗画中得到了证实，而且在二十世纪D·H·劳伦斯对作品展现的可爱画面所作的著名评语中也得到了证实。另一方面，在这些可爱的画面框架内，库珀描绘了一个充满潜在的破坏性变化的人类世界。社区内权宜之计的建筑，它那丑陋的未加修整的街道，以及殖民地居民对自然资源的恣意破坏，这些都生动地表现了文明对于原始荒野的侵扰。库珀毕竟是他父亲的儿子，对于在荒野中创造出一个世界的过程感到异常兴奋。人们在这部小说以及他描写殖民时期的所有小说中都能感受到这种兴奋情绪。然而《拓荒者》还透露出一种对这一过程感到十分不安的情绪；它十分生动地再现了破坏自然的景象，从而使之成为了最早表达现代生态意识的重要作品之一。像库珀后期的大部分小说那样，《拓荒者》可以当作警世之言来读；它的预言的重要性更为人们观察到的下述事实大地加强了：在小说中描写得最生动的破坏自然的场面中遭受枪弹射杀的北美候鸽到1900年便完全灭绝了。

生态的破坏对于库珀来说是一个严重的问题，然而在他看来更令人不安的变化是社会的不稳定，在这个问题上作家也发出了警告。在像理查德·琼斯和海勒姆·杜利特尔这样狭隘、自私的人物身上，他看见民主政体暴露出了它的阴暗面；在后来所写的小说中这些人在精神上传下的后代对美国社会的结构造成了威胁。但是《拓荒者》把这些力量都包含在它那更宽广的田园景象之内；琼斯被描绘成一个滑稽和有些无能的人；杜利特尔（代表整个美洲移民阶级）在故事的结尾迁到西部去了。

琼斯和杜利特尔的力量不久就被小说中合法权威的代表马默杜克·坦普尔法官削弱了。毫无疑问，坦普尔法官在有些方面是根据威廉·库珀这一原型来塑造的。虽然坦普尔并非毫无过失（例如他对于当时射杀候鸽的狂热采取了让步的态度），但是他是保护环境、加强秩序、在边疆荒野中注意克制行动的代表；在这方面他似乎同纳蒂·245 班波（即上了年纪的“皮袜子”，他只射杀他所需要的东西）结成了同盟，然而实际上法官和纳蒂之间的分歧很深，因为纳蒂献身于一个正迅速被坦普尔所代表的每一样东西所取代的世界；他的世界是过去的世界，在这个世界里原来的土地所有者印第安人在它的森林里四处游荡。“皮袜子”的伙伴、印第安人约翰，是早些时候活动在这片山野之中的印第安人的最后的代表；而约翰的堕落（强烈地表现在他在酒馆里的酩酊大醉）和他的死亡（一种具有巨大象征意义的仪式）则显然表明，这部小说中的荒野世界——像威廉·福克纳的《熊》的世界一样——是注定要灭亡的。这样《拓荒者》便把新兴文明的力量完全置于与自然力量相对抗的地位上，然而它与库珀晚期的小说不一样，在这里故事情节是朝着使过去和现在和解的方向发展的。

和解的主要代理人是奥利弗·埃芬厄姆。他是“皮袜子”和印第安人约翰的亲密伙伴，他的祖父（对坦普尔顿这片土地的所有权最先提出要求的英国人）曾被德拉瓦人立为酋长。这样，欧洲人和印第安人的过去便在奥利弗身上实现了联合并且由他代表了这一联合，而奥利弗与法官的女儿伊丽莎白的婚姻便暂时解决了坦普尔顿的过去和未来之间的冲突。库珀在这桩婚事上寄托了深切的希望：美国民主将在进步、开明的绅士们坚定的领导下有条不紊地变化发展。然而在这个解决办法生效之前，小说十分尖锐地提出了关于这片土地的合法所有权的问题。在小说的大部分情节中奥利弗对坦普尔法官的无言的愤怒表明他确信：这位法官是一个篡夺者（只是在小说的最后部分他才知道坦普尔的行动保护了埃芬厄姆家的所有权，使之免遭独立战争期间亲英分子家庭普遍遭受的剥夺）。在这两个人物之间的斗争中我们也许希望看到父与子之间的冲突——即库珀自己与权力极大、独断专横的威廉·库珀之间的冲突。更有意义的是，这是库珀自身的两部分的冲突，即献身于文明世界的建设、投身于横跨美洲大陆的美国进步事业并从中深受鼓舞的库珀，与留恋那与他在边疆社区中渡过的孩提时代紧密相联的田园生活景象的库珀之间的冲突。这些景象中的头一个完全是暂时的，而其余的则在本质上是永恒的。像《拓荒者》那样，《皮袜子故事集》就整体而言，可以视为对这种对立关系的一种解决，因为从写作“皮袜子”故事的第一部到最后一部的十八年里，作品的意义对库珀来说已经发生了变化。

库珀决定在最初的一部小说中描写一场为争夺一个地方的合法所有权而引起的冲突，这个地方的原型是库珀孩提时代的故乡。这一点是很有意义的，因为关于这一段 246 时期的传记事实表明作者拥有库珀斯敦的土地的权利确实遭到了剥夺。库珀作为小说家而崭露头角的那些年月，通常被描绘成一段轻松愉快的时光；他毕竟是他父亲在纽约州中部拥有的大片土地的继承人之一，而且 1809 年他的父亲去世后他立即获得五万

美元的遗产。1810年他从美国海军退役，在第二年里他便与纽约的一个富家女儿苏珊·德兰西结了婚；在库珀斯顿居住了很短一段时期之后他来到韦斯特切斯特县定居，过着乡村绅士的生活。

库珀在他韦斯特切斯特农场（以及断断续续在纽约市租赁的一所住宅里）度过的那些岁月里，表面上看起来生活一定很富裕，但是实际上这是一段充满麻烦和不安的时期。威廉·库珀留给他的继承人的遗产陷入关于限定继承权的一系列复杂的诉讼之中；由于詹姆斯·库珀的哥哥们管理不当，大部分遗产迅速流失，而这四位兄长到1820年时也全都过早地离开了人世。面对债主持续不断的逼债，再加上因对捕鲸业投资失败而蒙受财产损失，库珀被迫出卖和抵押他在库珀斯敦以及韦斯特切斯特县的产业。这段时期他对财务问题煞费苦心的处理说明他为了具有偿付能力曾经进行过长期不断的拼命的努力。库珀的境况迅速恶化，以至在1823年（《拓荒者》发表那一年）纽约的行政司法长官清查并没收了（虽然最终没有廉价出卖完）作家在纽约市全部的家产。

这些事实引起我们重新思考对于库珀如何开始其文学生涯的普遍看法。有一个十分流行的说法是，他的妻子激发他写出一本比他正在读的那一本更好的小说，这个说法长期以来一直给人造成一个印象：库珀开始创作小说完全是偶然因素引起的。这说法之所以长期流行，原因之一是库珀作为小说家的出现是很难加以解释的。虽然库珀看起来很早就表现出了编造故事的天赋，并且阅读了大量文学作品（年轻时他在奥尔巴尼的一所大学预科校读书，并在耶鲁大学学习了两年，直到因恶作剧而被开除为止），但是在十九世纪二十年代之前几乎没有其他经历可以表明他将从事文学事业。实际上，结婚之前的库珀完全称得上是一个实干家：先是一艘商船上的普通水手，后来是美国海军的一名候补军官。他的父亲曾一直鼓励他的孩子从事公务活动。倘若他作为乡村绅士阶级中的一员发挥其社会作用，我们很可能会认为他将最终在政界或政府中找到他的天职。

关于这些早年岁月的传记事实说明：虽然推动库珀成为作家的动力可能是偶然的，但是当他刚开始文学生涯，就立即受到急迫的经济需要的驱遣。他的第一部长篇小说《戒备》，是一部在很大程度上模仿当时十分流行的风俗小说的作品，它具有试图成为畅销小说的一切特征；库珀第二部小说《间谍》是一个关于美国独立战争的故事，该小说卓越地表现了美国当时流露出的民族独立的感情。正是这部著作使库珀（当时年龄仅三十二岁）成为国人注目和喜爱的对象并开始其文学创作生涯。然而他需要《间谍》和其他早期成功之作带来的全部丰厚收入才能避免经济上彻底破产。事实上，经济困难一直伴随他度过余生。 247

显然我们有必要修正我们一贯所持的看法：库珀是生活悠闲的绅士，他从事文学是为了娱乐。他这些小说的显然十分严肃的主题本身也一直要求对这些看法做出修正，而它们的最基本的主题——掠夺——则反映了他的事业在初期的危机。小说家的备受威胁的阶级和权力意识浸透了他所有的小说，并且十分有助于理解为什么他对于表现掠夺（包括印第安人的被掠夺）这个主题赋予如此丰富而深刻的含意。库珀的天才在

于他有能力将危机的个人意义扩大——使其具有超越个人的规模和具有民族的甚至神话的内涵。

《拓荒者》集中表现的那种为占有土地而发生的冲突在库珀的小说中并非独一无二。他的小说一般以表现冲突为其特点，冲突给他的小说提供了活力。这些小说颇有特色地利用了一种根据司各特的"威弗利"系列小说改造的小说模式，即中立地带的模式：一个充满变化的地区受到至少两个敌对派的争夺。库珀的第一部小说《间谍》的背景便来源于这种模式。故事发生在独立战争时期纽约附近岩石重叠的高地；作品生动形象地描绘了一个充满混乱和歧义的世界。可以说小说的男主人公哈维·伯奇（美国军队的一名反间谍的间谍），便是在这种充满混乱的环境中诞生的；即是说，《间谍》需要一个具有能对付险恶的环境并能拨乱反正的高超技巧的角色。哈维在这方面的神秘能力正是他的英雄品质的特点，而且使他成为"皮袜子"故事集中一个轮廓分明的原型人物。小说描写的混乱与独立战争本身有关。独立战争在库珀早期的几部小说中总是以富有象征意义的中心事件出现。虽然《间谍》十分明确地歌颂了美国独立战争事业，但是它也表明了高尚的动机和崇高的目的如何被伴随社会革命而来的暴力与混乱所扭曲。我们发现与哈维·伯奇和乔治·华盛顿这样的英雄人物一道出现的是贪婪残忍的斯金纳匪邦，他们假装效忠北美革命派，然而却以战争为借口进行抢劫活动。

248

我们已经提到，在库珀紧接着《间谍》发表的小说《拓荒者》中，独立战争看来会剥夺埃芬厄姆家在坦普尔顿拥有的土地。在紧接着《拓荒者》出版的两部作品中，他对这个问题作了进一步的探讨。《舵手》(1824) 生动地描写了独立战争期间英国海军与北美革命武装的海军之间的军事冲突。这部作品可以看作是全世界第一部真正反映航海生活的小说，尽管它有一半多的情节是在陆地上展开的。此时库珀还没有完全发掘出航海故事的潜力，在这类文学样式的第二部作品《红海盗》(1827) 和第三部作品《水妖》(1830) 中，他对大海的自由进行了尽情的歌颂。(以一个充分展现出拜伦风格的海盗为其中心人物的《红海盗》是库珀写得最动人、最巧妙的海洋故事；《水妖》再现了殖民时期新泽西沿海一带的走私活动，它是小说家以抒情笔调描写航海场景的最佳力作。) 尽管《舵手》具有反映陆上生活的特点，但它有描写得十分精彩动人的海战和风暴场面，在这些场面中汤姆·科芬表现得异常英勇；这个人物的本领及其精神的质朴把他与"皮袜子"紧密地联系在一起。然而库珀对独立战争的态度是在约翰·保罗·琼斯这个人物身上最明确地流露出来的。在故事的大部分情节中，琼斯以伪装成普通舵手的面目出现。故事发生在峭岩重叠、大雾笼罩的英国海岸上；琼斯锐利的目光极其准确地穿透了英国海岸的阴暗气氛，他的洞察力是美国人大获全胜的根本保证。然而通过揭示"舵手"动荡不安的内心生活及其颇为自负的雄心壮志，库珀严重地削弱了他的英雄品质。虽然小说最终肯定了革命的理想并且赞成美国人对命运所做的决定，但是在琼斯这个人物身上小说也对引起政治反叛的动机提出了疑问。这种矛盾心

理可以看成是库珀晚年的政治保守主义的先期流露。

《莱昂内尔·林肯》(1825)是库珀最直接地描写美国独立战争的一部小说。最初他打算把这部作品作为描写这一伟大斗争的不同方面的十三集系列小说的头一部，这部小说表明了对捕捉历史细节的极大关心。然而《莱昂内尔·林肯》既是艺术上又是商业利润上的失败之作，于是作者便放弃了他的计划。但是这次失败却提供了教训，因为在这部作品中库珀曾企图将历史小说成分与哥特式小说成分糅合在一起，而现在在他看来糅合是行不通的。故事的主人公作为一名被国王派去镇压反叛的英国军人回到 249 了他的出生地波士顿；他在神秘的家庭出身问题的迷宫中迷失了方向，在小说描绘的阴暗的、被战争毁坏了的环境中流浪。《莱昂内尔·林肯》呈现的这幅关于革命的波士顿的梦魇般的图景，把司各特的中立地带的冲突和混乱这一主题弄得极端晦涩难懂。

库珀早期所有作品的背景都以各种不同的方式与《拓荒者》的背景联成了一片。无论这些故事是发生在陆地上还是海上，在边疆居留地还是战争环境中，它们都生动地表现了为争夺领土而发生的冲突以及这种冲突导致的权利要求的混乱。但是在库珀小说的各种不同样式中，殖民地小说最清楚地揭示了作者的内心生活，这一看法仍然是正确的。这类作品的背景——最典型的是一种虽然有所加固但仍然受到攻击的岌岌可危的中心结构——把库珀个人关于边界受到威胁的意识表现得异常深刻具体。在《拓荒者》之后作者又写了三部殖民地小说：《威什顿威什的悲哀》(1829)、《怀恩多特》(1843)和《火山口》(1847)。把这几部作品与《拓荒者》联系在一起来考虑，可以看出它们实际上勾画出了作者文学创作的历程，而且它们处理这个主题的笔调也愈来愈阴郁低沉。例如在《威什顿威什的悲哀》中，康涅狄格河谷居留地(在菲利普国王战争期间)不是一次而是两次受到纳拉干族印第安人的攻击和摧毁；在《怀恩多特》中，对殖民时期纽约州的一个边疆居留地的攻击把该州美丽的河谷变成了一片死亡与毁灭的荒原。

然而这并不是说这些作品对居留地的描写是完全一致的。尽管受到暴力威胁的意识贯穿了《威什顿威什的悲哀》，但是小说最终却暗示了赎罪与再生的思想。对于再生的强调表现得十分生动有趣的是这样一个场面：居留地的人们在其森林被大火完全毁灭之后从一个矿井里走出来了，好像从大地的腹中降生，重新开始生活。对这部作品中无所不在的暴力加以限定的另一个因素是库珀为作品选择的历史背景。在《威什顿威什的悲哀》中居留者都是清教徒，就部分面言这部小说是对清教思想的检查和谴责。(在作者的其他作品中许多掠夺成性的人物都出生在新英格兰；他认为美国的加尔文教派培育了片面追求金钱、财富的精神，并且夸大了自身利益的重要性。)库珀在米克·沃尔夫这个人物身上表现了清教主义最极端、过分的狂热和残酷。米克·沃尔夫(Meek Wolfe)这个名字传达了库珀十分憎恶的虔诚与贪婪的结合这一含意。在小说的结尾，沃尔夫坚决要求将印第安人酋长科南切特处以死刑，因为科南切特拒绝成为基督徒。(他和居留地社会失落的成员鲁思·希思科特的婚姻——引起小说标题所说的“悲哀”—— 250

实现了《最后的莫希干人》仅仅暗示的人种混杂。）通过这一事件，小说含蓄地证明了印第安人的刚正不阿，并且像在《最后的莫希干人》中那样对他们的毁灭表示了哀悼。

《怀恩多特》与《威什顿威什的悲哀》在空间背景的构思上是一样的：被荒野环绕的美丽河谷。休·威洛比队长通过排干面积为 400 英亩的河狸筑堤后形成的池塘，而把他获得特许开发的这块边疆土地在一夜之间就改造成了繁荣的农业居留地。读者在这部小说的开头部分也能感觉到《拓荒者》中极其典型地表现的那种创造世界的兴奋之情。然而这种兴奋之情很快就被一种普遍弥漫的感觉——哈蒂特洛尔的安全受到威胁——取代了。哈蒂特洛尔是威洛比队长在河谷中心修筑的要塞。正如在早些时候的小说里那样，独立战争构成了动荡不安的历史背景；善于玩弄手段的土地监工乔尔·斯特里德斯企图把威洛比队长说成是托利党的同情者，以便到了最后没收威洛比的土地并将其转交给他自己。在《威什顿威什的悲哀》中代表印第安人的是高傲的科南切特；而在这部小说中代表印第安人的则是一个流浪汉，印第安部落塔斯卡洛拉族的一名酒鬼成员（尼克，或叫做怀恩多特），他对威洛比队长怀恨在心，因为这位队长曾将他揍过一顿；小说接近尾声时他杀死了威洛比。然而这桩谋杀不过是紧接着而来的大规模暴力事件的序曲而已：充满敌意的印第安人和装扮成印第安人进行掠夺抢劫的白人对哈蒂特洛尔进行了全面进攻。在这件野蛮、残暴的事件中，哈蒂特洛尔的防守全面崩溃，居留地居民中有几个人（包括这位队长的妻子）都丧失了生命。这部小说描写的大屠杀如此疯狂，以致连艾德加·爱伦·坡都认为它有些出格。

在最后一部这种样式的小说中，库珀描写的殖民过程不是发生在美洲本土，而是在作家所想象的太平洋里的一个岛子上。小说生动地展现了它的过程。《火山口》可以被认为是我们第一部真正的寓言小说，它象征地再现了美利坚帝国的发展过程——它的过去、现在和将来。乘船遇难而被抛在一个荒礁上的马克·伍尔斯顿目睹了一场规模巨大的火山爆发。火山爆发给他创造了一个世界，让他去开发和建立殖民地。小说主要表现了建设一个世界的乐趣，描写的细节十分丰富而且引人入胜。如像在《威什顿威什的悲哀》和《怀恩多特》中那样，这部作品中的居留地受到了敌对力量——附近岛屿上的土著居民和海盗的严重威胁。然而这些力量被战胜了。可是当社会从其雏形向前发展时，对于该岛的完整的最大威胁最终来自内部。马克作为该岛总督的合法作用被人取代了，他发现自己被不负责任的报章杂志、政治和宗教派别、社会和教育实验、多数裁定原则——总而言之，被库珀所憎恨的 1847 年以前美国生活的一切击败了。当第二次火山爆发最终将火山口岛整个世界沉入海洋之中时，库珀把他对祖国的极端愤怒以及他对它的前途的绝望都表达得一清二楚，毫不含糊。

251

从《拓荒者》中表达得颇为谨慎的乐观主义到《火山口》展现的世界末日图景，这一变化表明了库珀的文学创作的基本方向。在他的其他各种不同的小说样式中我们发现了与殖民地小说完全一样的变化。例如在《两个舰队司令》（1842）这样的作品中，早期的航海故事对冒险与成功的可能性的强烈意识被充满全文的说教所取代，在后期的海洋小说中则被愈来愈加惨淡的生活图景代替了。紧接着《火山口》发表的《杰克

·蒂尔》(1848) 是一部特别阴郁悲观的作品。在这部作品中，贪婪与暴力为所欲为，甚至到了相当惊人的程度。它的中心人物是一个凶恶的杀人犯，当一位老太太在大海之中打算抓住一只小船时，他甚至毫不迟疑地斩断了老太太的双手。

紧接着《杰克·蒂尔》发表的一部小说表明了库珀对自己不断增强的混乱感所作的回答。《海狮》(1849) 明确提出了赞成三位一体说的观点。作品的男主人公罗斯韦尔·加德纳是一位好人，他最初拒不听从未婚妻要求信奉基督教教义信条的恳求，但是随着小说情节的发展，在经历磨难之后，他最终接受了这种信仰。这部小说在下述两个方面都使我们想起了《火山口》：它的强烈的寓言意义（两艘同名的船追寻财宝和海豹皮，一道驶向加勒比海和南极)，以及它描写大自然的力量。(如像在《火山口》和早些时候的作品《大草原》中那样，库珀在《海狮》中把探险家们的报告转换成了灿烂夺目的风景画。) 早期的海洋小说通过情节和背景含蓄地表现了库珀的主题思想，但在这儿叙述者的声音却可以反反复复地直接听见。《海狮》表明他在一生的最后十年中，库珀对于必须整顿他所看见的正在失去控制的世界的感受有多么深刻。事实上，包含在库珀作品中的三位一体说（库珀出身于教友派教徒家庭，晚年改信美国新教圣公会教义）本身就表明了拨乱反正的必要。

从描写冒险到强调道德说教的变化也表现在他的一些边疆故事中。几乎与《海狮》同时发表的一本十分相似的作品叫《栎林空地》(1848)。像这本航海小说一样，《栎林空地》也包含了对自然景物十分生动、美丽的描写。小说的背景是 1812 年战争期间密执安州西部那一片像公园一样美丽的草地和树林。在这部小说中描写大自然的美与表现战争的残暴交织在一起，具有库珀早期边疆故事的特点；但是它在说教这一方面却与那些小说不同。作者说教的冲动集中表现在一个可怕的印第安人酋长身上，此人名叫奥诺厄或“剥人头皮者彼得”；在一位以高贵的精神忍受苦难并且牺牲了生命的传教士的感化下，奥诺厄被说服了，从而忘掉了他那野蛮的宗教信仰并改信了基督教。如果我们考虑到库珀在早期的边疆故事中表现的印第安人文化所崇尚的独立自主和刚正不阿，那么“剥人头皮者彼得”成为基督徒这个情节必然令人感到失望。由此可以看出传统的宗教信仰如何成为作者晚年的一种安慰。 252

库珀早期作品与晚期作品之间的明显差别，并不是一种从进步观点到保守观点的逐渐演变的结果。恰恰相反，这种转变是突然和果断的，其转折点是作者在旅居欧洲七年 (1826—1833) 之后返回美国的 1833 年。《最后的莫希干人》发表后不久，库珀携家来到巴黎。《间谍》、《拓荒者》和《舵手》等早期作品的成功使他赢得了他的同胞们的喜爱。1826 年，当他乘船去欧洲时，他像一位民族英雄一样与祖国告别。旅居欧洲的头几年，他通过《大草原》的出版在国内外扩大了自己的声誉。通过再现辽阔广大的美国的宏伟景象，这部小说含蓄地歌颂了美国生活无限的可能性。这部作品发表后不久，库珀在《美国人的观念》(1828) 中作了更公开明确的陈述。在这部作品中，库珀让一位友好的单身汉旅客充当他的喉舌；这个单身汉名叫约翰·瓦拉德，他以敏

锐、赞许的目光观看美国年轻、民主的社会及其田园村庄和风景。库珀在十九世纪三十年代初期写的几部关于欧洲的小说——《刺客》(1831),《黑衣教士》(1832)和《刽子手》(1833)——则通过探索旧世界黑暗的封建的过去并含蓄地把它与美国光明的、民主的未来加以对照,比较间接地激发了读者对美国的兴趣。

然而库珀并不是沙文主义者,他对美国民主发展的严格要求被他的许多同胞(尤其是那些在新闻界工作的人)误解为他对美国政治不满。他对欧洲政治问题(尤其是所谓的"财政问题的争论")的介入在国内很不得人心,正如他描写欧洲的小说不受欢迎一样。因此,当他1833年11月到达纽约时(在那里他谢绝了为向他表示敬意而举253 行的欢迎宴会),他与自己的祖国的关系已经相当紧张了。回国后不久他开始认识到杰克逊时代给美国生活带来了巨大的变化。他对这些变化,尤其是对趋向平均化的民主政体的发展趋势,感到异常震惊。从那时起直至逝世,他一直都在自己的小说和政论文中,在对报章杂志反复提出的诉讼中,在社区辩论中,与他的同胞们进行持续不断的争论。十九世纪三十年代末期他主要居住在库珀斯敦。奥茨戈府——库珀在这段时期收回并加以翻新的家庭住宅——成为了他捍卫自己以及他所代表的受威胁的绅士们的一个要塞,成为了他反对一个在他看来已经严重偏离了其最初的共和原则的民主制度的要塞。

库珀在返回美国后的第二年里发表了他那著名的《致同胞们的信》(1834)。在这部著作中他描述了他自己如何成为报纸舆论的牺牲品,呼吁美国人民保持思想的独立,并且宣布他不再从事写作。在《致同胞们的信》发表之后的几年里他出版了有关旅欧见闻的著作(《端士见闻录》[1836]、《端士见闻录:第二集》[1836]、《欧洲拾零》[1837]、《欧洲拾零:英格兰》[1837]《欧洲拾零:意大利》[1838]);在这段时期他还发表了一部名叫《莫尼金斯》(1835)的社会和政治寓言作品;这部作品把英国和美国描写成南极洲大陆两个由猴子组成的文明国家,从而对英国和美国的生活进行了讽刺。

颇有意义的是,库珀的下一部小说将他带回了想象的世界坦普尔顿。这部分为上下二集的作品(《归途》和《家乡面貌》[1838])的特殊目的是要表明杰克逊时代的平均化趋势如何粉碎了《拓荒者》所描写的美国民族早期的希望。这两部小说中的第一部以离欧返美横渡大西洋时的船上生活为背景;小说利用这个背景提出了中心问题并且描绘了一些为这些问题辩护的、具有代表性的人物:尤其是思想狭隘、乡土气很重的扬基佬报纸编辑和极端的民主主义者斯特德法斯德·道奇、原则性很强的特鲁克船长,而最重要的是埃芬厄姆家族——《大草原》中的奥利弗和伊丽莎白的后代。但是《归途》并不仅仅是为它的姊妹篇作准备;由于库珀抗拒不了他那心爱的航海背景所提供的描写冒险的可能性的诱惑,他在小说的社会和政治议论中穿插了令人伤心的逃离风暴和抢劫的情节。

然而库珀真正注意的焦点是航海者们的命运。在当今的坦普尔顿,埃芬厄姆家族是一个遭受围攻和威胁的阶级。《归途》的焦点集中在对一自传性事件所作的几乎是完

全如实的描述，这就是“三英里地角”争议。在这事件中作者为了收回长期被用作公 254
共野餐地的一块湖边草地的所有权，与库珀斯敦的居民展开了诉讼。不过库珀的攻击目标更加远大；他的小说一一列举了他所见到的杰克逊时代美国的种种弊病陋习：造谣中伤，不负责任的报纸舆论，追求狭隘的商业利益并以邪恶的流言蜚语为其社会生活特征的都市中心，一般社会交往中的礼仪被完全打破，尤其令人烦恼的是四处蔓延的实利主义。像海勒姆·杜利特尔或理查德·琼斯这样的滑稽人物如今已变成了阿里斯塔布卢·布拉格这样可怕、阴险的家伙。这是一个贪婪的土地代理商，也是一个将多数裁定原则滥用至极的律师。

库珀震惊和愤怒的程度可以用这部小说错综复杂的程度来衡量：它的异常曲折难解的情节（直到小说结尾处男主人公保罗·波伊斯揭示了他是埃芬厄姆家族成员的真实身份时纷繁的头绪才得以解开）再现了作者对人世沧桑的复杂反应。如同在《拓荒者》中一样，这部小说的情节和矛盾冲突是通过婚姻来解决的；但是奥利弗·埃芬厄姆和伊丽莎白·坦普尔的婚姻象征美国实验的前途和可能性，而伊夫和保罗（埃芬厄姆家族中两个有血缘关系的表兄妹）的婚姻则暗示了家族内部的紧密团结以及对社会变化所作的近乎竭斯底里的反应。与《归途》同时发表的是库珀的第二部重要的政治和社会论著《美国的民主》(1838)。这部著作对他的祖国的诽谤性评价表明，他与贯穿在《美国人的观念》之中的早期的理想主义观念已经相去甚远。

《家乡面貌》在艺术上的失败充分说明库珀作为一个小说家的力量及其弱点。在这部作品中作者描述的内容过分接近于家乡的实际情况，他的愤怒情绪十分明显地表现在贯穿全书的争论及其错综复杂的情节之中。观察库珀把类似于《归途》和《家乡面貌》中的结构和情节发展用于远离库珀斯敦（坦普尔顿）的环境会出现何种结果，是一件颇有趣的事。海上冒险是姊妹篇《在水上和在岸上》以及《迈尔斯·沃林福德》(1844) 中第一卷的主要内容；第二卷生动地描述了男主人公丧失和恢复他的地产的经过（小说以男主人公同他孩提时代的心上人牢固的婚姻结合结尾）。虽然这部二卷本作品并不是库珀的力作，但它笔调明快并且洋溢着乐观主义精神，与早些时候所写的内容相似的作品的阴郁和复杂形成了颇有启发性的对照。

作为十九世纪中叶保守派对于社会变化的一种反应的例证，像《家乡面貌》这类作品是永远都令人感觉兴趣的。然而当库珀作品中的政治和社会问题退人到作品的背 255
景之中时，尤其是当这些问题含蓄地表现在情节与环境之中时，库珀尤其显示出了小说家的卓越才能。这经验特别明显地表现在十九世纪四十年代他写的那一系列既有趣又重要的作品（《利特尔佩奇手稿》三部曲）之中。在这里库珀的目的是探索美国历史上那些导致十九世纪四十年代纽约州发生的抗缴大庄园地租而引起争议的事件（在这些事件中拥有土地的家庭受到了长期租户剥夺他们地产的威胁）。三部曲中的第一部，《萨坦斯托》(1845) 是库珀最引人入胜的作品之一：故事采用的是第一人称叙述手法，叙述者是主人公科尼利厄斯·利特尔佩奇。小说的事件都围绕着殖民时期利特

尔佩奇家要求获得纽约北部荒野中的一片土地的所有权这一中心问题而展开。作品充满了刻画得非常生动的殖民地生活图景，其中包括库珀所有小说中最令人难忘的场面：科尼利厄斯在哈得孙河上可怕的冰山崩裂事故发生时营救他未来的妻子安妮克·莫当特。在这部作品中听不见那种在库珀的其他几部社会小说中时常都能听到的作者说三道四的声音。其部分原因在于作品背景的历史距离，而更重要的是这样一桩事实：库珀知道他还有两部小说可以明确表达他反对抗缴地租行动的立场。由于认识到这一点，他获得了想象的自由，从而写出了艺术技巧最为精妙的作品之一。

在《利特尔佩奇手稿》三部曲的第二部《带镣铐的人》(1845) 中，库珀对利特尔佩奇家族在紧接着独立战争之后的那一段时期的命运作了跟踪描述。故事的叙述者是莫当特·利特尔佩奇，即科尼利厄斯和安妮克的唯一幸存的儿子。他负责进一步划分他家在北方拥有的两大部分土地产业。在如今已变成居留地的那一片土地上（故事发生的历史时期与《拓荒者》相同），莫当特发现了地主与佃户之间的冲突的开端。这一冲突主要是通过两个具有象征意义的人物的行动而得到生动刻画的。这两个人物是"带镣铐的人"（安德里斯·科杰曼斯）——他作为一个境界线铺设者的职业代表了秩序的确立与对历史所有权的维护——和"千亩户"（阿伦·廷伯曼），一个来自佛蒙特的擅自占地者，他肆无忌惮地非法砍伐利特尔佩奇家的树林。贾森·纽科默——在《萨坦斯托》中仅仅是一个滑稽角色的扬基佬土地代理商——从"千亩户"手中购买木材，从他对市场的秘密操纵之中库珀预料到拥有土地的乡绅在未来将受到威胁。《带镣铐的人》的力量在于这些具有代表性的人物的真实可信，在于库珀在这些人物身上找到了传达他思想的恰当而又具有象征意义的载体的方式。(就这些而言这部作品的成功使其与库珀最后一部小说《眼前的路》(1850) 十分类似；后者有效地利用了审判一桩谋杀案的中心环境来探索十九世纪中叶美国社会生活中的暴行和混乱。)

在《利特尔佩奇》三部曲的最后一部《印第安佬》(1846) 中，库珀用他的历史剧来反映现实。罗·利特尔佩奇（莫当特的第二个儿子）和他的侄儿休在游历中东之后返回美国，发现地主与佃户之间长期存在的冲突已经发展成公开的战争。抗缴地租的佃户乔装成印第安人（即颇具讽刺意味的小说标题所指的"印第安佬"），威胁要捣毁利特尔佩奇的房地产（有意思的是，由年长的萨斯凯塞斯领导的真正的印第安人却帮助利特尔佩奇一家人保卫他们的财产）。当库珀面对他的时代所采取的这些行动时，他十分明显地流露出愤怒之情，其结果便产生了这部充满尖锐刺耳的争吵声并且与《家乡面貌》一样令人困惑的小说。《萨坦斯托》的历史魅力和《带镣铐的人》应用得十分有效的象征手法在这里完全让位于纯粹的疯狂的道德说教。

然而从总体来看，《利特尔佩奇》三部曲可以被认为是库珀以小说的笔法把美国生活描绘得清晰、有力的作品。它仅次于库珀最优秀的文学作品。然而如同库珀自己所知道的那样，将使他的名字永垂不朽的作品并不是《利特尔佩奇》三部曲，而是《皮袜子故事集》。与《利特尔佩奇》不一样，这些故事并不是预先构思为一个系列的，而且《皮袜子故事集》的男主人公也不是从一个为剖析美国社会生活而仔细构思好的计

划中诞生来的。纳蒂·班波对荒野的消逝表示悲哀的态度，使他有资格在《拓荒者》中扮演特殊而且重要的角色；然而从另一个角度来看，他只不过是坦普尔顿的又一个边疆“人物”；必须以他的存在来充实作者希望在他第一部边疆小说中表达的人性的广泛内涵。当库珀在《最后的莫希干人》中再次让“皮袜子”这个人物出场并把他描写成一个既是跟踪者又是战士的中年人时，他开始清楚地意识到自己是在写一部关于一位具有传奇色彩的美国英雄的长篇冒险故事。是的，正如我们早些时候所看见的那样，这部小说中的“皮袜子”并不是故事情节的中心。他的力量已开始减弱，在实际意义和象征意义上他都主要起向导的作用——指引他的白人和印第安人伙伴沿着两条截然相反的命运之路前进。

在《大草原》中，纳蒂完全是以神话式的人物形象出现的；而且在描写纳蒂死在美国遥远的西部这一场面时，库珀实际上将他奉为神明。“皮袜子”故事第三集中的一切都高于生活。在这部小说中，纳蒂最初出场时他那由落日的背景所衬托的形象（通过光幻视）异常高大，有如顶天立地的巨人；显而易见，库珀把他作品的男主人公从纽约州的森林转移到大草原上来，以便他能以粗线条勾画出这个民族向西部扩张的运动。虽然《大草原》背离了“皮袜子”故事开头两集的现实主义而采用了更强烈的、神话与传说式的表现手法，但在其他那些重要方面这部小说却是《拓荒者》和《莫希干人》的续集。可以说它扼要地重述并扩展开了这些早期作品探讨的问题。例如在奥贝德·巴特博士身上我们看见了库珀批判《拓荒者》中像理查德·琼斯这样一些人物身上的东西——极端的狭隘自私。巴特是一个判断力差得令人吃惊的自然科学家，他对现象的看法完全是依照他的狭隘的先入之见形成的。在《拓荒者》中描绘的边疆居留地社会的法律有时是不合情理的，而在《大草原》中描绘的那一片西部荒野中唯一的法律便是强者的法律——伊斯梅尔·布什处死他的妹夫阿比拉姆·怀特这件事十分生动鲜明地表现了这一点。布什以他邪恶的暴力代表一种对美国未来的威胁，从小说的广阔、荒芜的背景中我们发现了类似警告：纳蒂把这环境看作无声的却又可见的预示——如果对生态破坏继续毫无限制地进行下去，那么东部的森林也将变成这样。

像《最后的莫希干人》那样，《大草原》中有印第安好人（波尼族印第安人）和印第安坏人（苏族印第安人），并且其根本点和早期的小说一样：这两个部落都因白种人文化的入侵而离开了家园，而他们的暴力行动（最生动地表现为苏族印第安人点燃了燎原大火）则是对遭受驱逐的一种反应。最后，在《拓荒者》中赎罪性的婚姻再次获得表现：邓肯·昂卡斯·米德尔顿队长与伊内兹·奥古斯丁·德塞蒂瓦勒斯（她曾被阿比拉姆·怀特绑架）结为良缘。在这里库珀同样也扩大了他的象征寓意。伊内兹出身于西班牙的天主教徒家庭，而米德尔顿——邓肯·海沃德和莫希干族印第安人艾丽斯·芒罗的孙子——代表长期定居在美国的家庭。这样来库珀便以象征的手法将南欧旧世界（美国的起源）与一个新兴的、正表现出个性特色的美国联系在一起了。过去与现在和解的过程是由小说的情节发展过程生动地表现出来的，因为通过纳蒂回顾他在东部森林中的生活经历，《大草原》使小说的情节发展与“皮袜子”故事前两集的情

节发展保持了连续一致。其结果便产生了对故事结局非常强烈的意识；随着故事的男主人公从不引人注目的开头（《拓荒者》中一个上了年纪的猎人）发展到他在《大草原》中的神话式的死亡，而“皮袜子”的冒险故事似乎也结束了。

然而《大草原》发表十三年之后，纳蒂·班波却在《探路人》（1840）和《杀鹿者》（1841）中复活了。他再生的部分原因是由于公众的要求；纳蒂是库珀创造的最受 258 欢迎的小说人物。十九世纪三十年代作者一度受到读者大众的冷遇，于是希望通过继续讲述“皮袜子”故事来恢复他作为他那一代最伟大的小说家的声誉。然而这两集最后写成的故事的特点却表明了另一个更为深刻的原因。因为库珀的想象力主要是富有特色的视觉想象力（他是一个类似哈德逊河画派的人物），他描绘的风景总是他的作品寓意的最明确的标志。在“皮袜子”故事的最后两集中，我们发现作者描写的一片原始荒野特别适宜于畜牧业，它的地貌完全不同于《拓荒者》中那些有遭受毁灭危险的森林，不同于《最后的莫希干人》中那片起伏不平、难以开垦的土地，也不同于《大草原》中荒芜的平原。这种差别部分地反映了作家的欧洲旅行（它发生在早期写的和晚期写的“皮袜子”故事之间）对他的影响。正如他的旅行见闻录清楚表明的那样，库珀从对欧洲园林景致的观赏中培养起一种更优雅的空间感；这种空间感是他后期所写的边疆小说（从《探路人》到《栎林空地》）的显著特色。

然而这些后期小说的特点发生改变的更根本的原因，是由它们流露出的消极意识揭示出来的。在这些作品中，库珀似乎对动荡不安的现实漠然置之，而到遥远的往昔去寻求一个更单纯、更吸引人的世界（同样的消极意识也表现在同期发表的《飞啊，飞》[1842] ——一个发生在拿破仑战争时期的地中海上的冒险故事之中）。把《探路人》和早些时候发表的《最后的莫希干人》进行比较，则可揭示出这种消极意识的全部意义，因为从表面上看来这两作品有许多相似之处。它们总的背景是相同的——法国人与印第安人之战时期殖民地纽约的荒野（《探路人》的故事情节主要发生在安大略湖的水域及其南岸，库珀在海军服役的最后阶段就驻扎在这里）。如同《最后的莫希干人》那样，《探路人》讲的是“皮袜子”故事的男主人公刚步入中年时期的经历，人物性格的基本特点和故事情节与前者所描写的紧密相联。例如故事开始时女主人公正穿越荒野到她的父亲驻扎的一个前哨基地去，但她的旅行被一个奸诈的印第安人向导搅乱了。这两部作品都十分生动地描绘了印第安人对英国移民的防御工事所发动的野蛮、猛烈的进攻。尽管《探路人》有不少描写边疆战争的场面，但是它并未传达关于充满暴力的历史骚乱的意识，而这正是《最后的莫希干人》的特点。引起这一结果的部分原因是小说中充满了田园风景画面。然而更重要的是小说的爱情主题十分突出，并且起了调解的作用。在《最后的莫希干人》中，纳蒂·班波是一个独立自主、不以苦乐为意的人，完全适合于这部小说中的那个充满暴力的世界。然而在《探路人》中他第一次坠人了情网。

259 《探路人》的爱情主题具有深远的意义，因为它表明库珀试图调和 1840 年时在他（以及与他的观点相同的人们）看来极端矛盾的看法：一方面是荒野中的完全自由这一

亚当式的神话，另一方面是对家庭生活的爱好这一社会风气。在《探路人》这部作品中，作家进行了将这些看法融合一起的尝试。纳蒂向梅布尔·邓纳梅（她的父亲鼓励她嫁给“皮袜子”）承认他对她的爱已经取代了他从前在荒野中冒险的乐趣。他解决矛盾的方法是想象自己与梅布尔生活在森林深处一所木屋里，这样通过想象便把他隐居森林的梦想与安度幸福的家庭生活的梦想结合在一起了。然而《探路人》最终表明这是一个不可能实现的梦。梅布尔已经爱上了纳蒂的年轻伙伴贾斯帕·韦斯顿；“皮袜子”认识到这一点之后便放弃了她，悲伤绝望地与他的印第安人伙伴秦加茨固回到森林中去了。

根据回顾我们了解到贾斯帕和梅布尔婚后在纽约市定居，在那儿贾斯帕成了一个生意兴隆的商人。这样小说就将冒险与家庭生活严格地区分开来，而且还含蓄地将这个民族的伊甸园式的自然的过去与它复杂的都市化的未来区分开来。正如小说在倒数第二章里对这一对夫妇所作的弥尔顿式的描绘所暗示的那样，一个必然堕落的世界出现了。由此观之，纳蒂重新过着荒野冒险的独身生活可以被看成是库珀暴露自己的思想的一种暗示；通过拒绝给予他作品中的男主人公结婚的权利，库珀承认把美国的伊甸园式的过去与今天的历史现实结合起来是不可能的。然而颇有些自相矛盾的是，“皮袜子”重返森林也暗示了作者在想象之中对过去的信念不断增强了。最后，纳蒂·班波之所以不能结婚，是因为他正是作者与其十分珍视的过去以及作者本人孩提时代记忆中那个特殊世界之间的一种永恒的联系和纽带。

《探路人》正是以这种方式为《杀鹿者》作好了准备，因为在这最后写成的一集“皮袜子”故事中，库珀确实回到了他童年时代的世界——奥特西戈湖和周围的荒野。不过，时间却是早在作者本人能够直接亲身经历的这个时代之前。他将他的男主人公带回到涉世不深的青年时代，从而创造了一个在时间和空间方面都十分孤立的世界，以致它实际上不受历史的影响。如同“皮袜子”故事的前几集那样，这一集中也有流血冲突，并且还有我们在库珀的其他作品中反复见到的那种掠夺者：横行霸道的种族主义者哈里·马奇以及腐败堕落的托马斯·哈特。然而这些人物的力量都包含在作品的环境之中，因为孤立的和广阔无限的环境淹没了他们。

与在《杀鹿者》中居于中心地位的环境描写相呼应的是作品对其男主人公“皮袜子”的刻画；在这个环境中他完全处于小说舞台的中心。在以前的第一集“皮袜子”故事中，他总是与一个代表社会价值观念和利益、符合传统模式的男主角同登舞台。在《探路人》中的贾斯帕·韦斯顿身上，这个男主角的阶级地位有所下降，而在《杀鹿者》中他便完全消失了。于是读者的注意力便完全集中在纳蒂本人身上——他的勇气（生动地表现在呼伦的折磨也不能使他屈服）和他那不寻常的枪法。他再也不是《探路人》中那个失恋者，而是被美丽的朱迪思·哈特深深爱着的人。他自然不能与朱迪思结婚，因为这部小说丝毫也不含糊地肯定森林才是他的新娘；然而他是爱的对象这个事实本身证实了他在故事里充当的是主角。 260

在《杀鹿者》中，展现纳蒂的英雄业绩的环境与《拓荒者》的环境一样，然而时

间却是在过去（1740年），早在坦普尔法官和他的居民们侵扰它之前，甚至远离《家乡面貌》中描写的那遭受围困的世界坦普尔敦。在这里库珀所想象的"家"比他在《拓荒者》中描绘的那个家好得多。在那部作品中库珀再现了他童年时代生活过的库珀斯敦这个真实的世界，他不仅描绘了那个记忆中的环境的迷人之处，而且还刻画了它那更令人担忧的特征（社会变化和生态破坏）。作为一本自传性的小说，《拓荒者》无疑有责任反映历史真实。然而《杀鹿者》再现的是一个存在于库珀的个人经历之前的世界，它在本质上是超个人的。它不是记忆中的世界，而是作家创造的世界：正如劳伦斯看出的那样，它是一种实现愿望的创造。通过把奥特西戈移至过去的某一点，使其在时间和空间方面都十分遥远，从而安安全全地位于任何人实际上都无法到达和占有的地带，库珀便能在想象之中将它全归自己和读者所有。于是他便以他在1840年可以采取的唯一方式收回了他十分珍爱的湖：把它从奥特西戈湖变成格利默格拉斯湖。

库珀作为小说家的伟大力量，恰恰在于他能将自传性的成分转变成神话成分。《杀鹿者》十分生动地表现出他的作品有时如何对十九世纪的美国把自己视为自然的国家的深刻意识作出深刻的反响。这正是劳伦斯在"皮袜子"故事集中发现的令人无限向往的神话；在这些故事中库珀发现了这种神话存在的条件，并且比他那一代的任何作家都更全面地对它内在的冲突进行了探索。然而正如我们所知，库珀在今天的声誉并不是仅仅奠定在"皮袜子"故事集上。事实上，我们现在才开始全面估量这位作家巨 261 大的、多种多样的成就。当我们回顾他的整个经历时，我们发现他不仅写了三十二部小说，而且还写了重要的社会和政治批评论著、旅行札记、短篇小说，甚至还写了一部真实可信的美国海军史（1839）。在他的小说中我们发现他开创了异常多的样式：航海小说（麦尔维尔和康拉德都明确表示他们受惠于库珀），国际小说，典型的美国形式的风俗小说与寓言小说，当然还有西部小说。

库珀的作品罗列下来有这么长一串，其质量自然不可能完全一样（例如他那本过分冗长、枯燥无味的关于哥伦布发现美洲的故事《卡斯蒂利亚的梅塞德斯》[1840]便无值得推荐之处），不过实际上他的彻底失败之作是很少的。库珀的小说是一个整体，比以前人们所想象的更为完美和连贯一致——这一结论已经得到现代学术研究的证明；例如我们已经了解到，他至少对他的一些作品亲自做过仔细的修改。诚然，他算不上是霍桑或坡那样刻意求工的小说艺术家；他缺乏他们所富有的文学批评经验，而且实际上对这样深奥精妙的文学批评几乎毫无兴趣。然而他的丰富的想象力、无限的精力、超乎寻常的讲故事的天赋却弥补了他批评经验的不足。而且正如我们已经看出的那样，他对美国文学最伟大的贡献，是他令人难以忘怀地阐释了一则关于我们的文化的不朽神话。

H·丹尼尔·佩克 撰文 曾令富 译

艾德加·爱伦·坡与内战前的南方作家

南方文学的一个最显著的特点是十九世纪末叶和二十世纪的作品与这之前的漫 262 长时期中的作品相比形成了十分鲜明的对照。在南方各州与北方各州发生战争之前，尽管南方具有神话意义的文化结构十分强大，然而只有一位在全国范围内也十分重要的作家艾德加·爱伦·坡来自“旧南方”。这不仅仅是现代的评价。南北战争之前的南方杂志编辑和发行人一直不断地批评南方文学，认为它比北方文学更贫乏。1861 年之前，随着南北双方关系日趋紧张，这样的批评更加强烈。他们对南方社会拒绝支持地方文学感到极为不满。然而他们坚信：南方拥有“尚在酣睡的天才”，只需要将他们唤醒就行了。

学者们已经查明，南方人对独特的南方文学的关心，早在旧南方最著名的杂志《南方文学使者》中已有所反映。《使者》的重要性部分来源于它与坡的联系：坡为该杂志撰写了诗歌、短篇小说以及数百篇评论，在他担任该杂志编辑的短时期内（1835 至 1837），发行量增加到原来的六倍。作为南方杂志中存在时间最长（1834—1864）的杂志，《使者》也反映了南方与北方在文化方面分道扬镳的情况。在其初期阶段，它积极争取北方作家撰稿，并且在南北双方的分歧以及关于蓄奴制的争端上持调和的立场。这份文学期刊别具特色，经常刊这类主题的作品：南方美丽如画的风景；南方人理想主义与骑士精神的历史；南方制度的合理性。另外一个很早就在这个刊物上出现的重要主题是：有必要建立一个由文人组成的专业阶层来唤醒南方的天才。然而杂志编辑 263 们过高地估计了南方人要求有自己的印刷出版物的愿望。文学杂志在南方很快就夭折了；南方出版的书籍没有销路。

在十九世纪三十年代这十年间关于南方制度的正确合理性这一主题更加紧密地与认为北方是错误的这一信念联系在了一起。到了 1841 年，《使者》所持的赞成蓄奴制的温和派立场已让位于捍卫南方的权利和利益的思想。在十九世纪五十年代这十年间，人们经常听见的是埋怨职业作家缺少资助和报酬，并劝告南方作家要保持他们的本地

“特色”。

《使者》在生存的整个过程中，具体而微地重现了南方分裂主义的萌芽，这种分裂主义的萌芽似乎从一开始就是存在的。在一个由中世纪末期和文艺复兴时期的世界观所支持的具有阶级意识的等级社会中，证明蓄取制正当合法是与自治的观念并行不悖的。正如在北方那样，南方对新世界的想法从一开始就带有深刻的含意：这儿就是世界花园，是遍地铺满黄金的地方。清教徒们受其“使命”的驱遣，来到荒野之地创建一个模范的“山巅之城”，而南方的殖民者却发展起一种特点不甚鲜明的中世纪文化，这种文化奠定在把封建制度当作神话来颂扬的基础上。这种新文化不是由敬畏上帝的牧师主导的，而是由骑士和具有骑士风度的男子根据一个更为世俗的天意计划来主导的。独立的“南方乡村”以农场主阶级为其天然的领袖——这种普遍的意识在独立战争期间和美利坚合众国的初期就蕴藏在人们心间；由此而产生的具有骑士风度的“南方绅士”这一形象也不断地成长起来，恰恰与北方一心赚钱的“扬基佬”形象形成鲜明的对比。

从思想上来看，南方这种普遍意识是以完善的等级排列为其特点的。从经济上来看，长期定居的家庭逐渐依赖于需用大量廉价劳动力的单一农作物；这二者的结合巩固了万物自然分等的理论，这种理论形而上地证明了蓄奴制是合理的以及它最终是仁慈的。最初，“南方乡村”并不象这种神话所说的那样“团结一致”（南卡罗来纳州和佐治亚州尤其对弗吉尼亚州操纵下的新美利坚合众国持批评态度）；然而当北方在十九世纪开始不断烦扰坚持蓄奴制的各州时，南方各州便更紧密地拧在一起了。1820年的妥协方案建立起蓄奴制各州与自由州之间的平衡以后，北方的废奴运动声势更加浩大。事实上，稳健的南方作家全都保持沉默，而旨在把南方当作一种独立文化的“文学”防御意识却相应地加强了。

264 不过《使者》和其他一些杂志为独立的南方文学呐喊而发出的最后愤怒呼声，总透露出一种加强防御的音调。人们有一种受到嘲讽而灰心丧气的感觉：早期清教徒发展起来的艺术和文学，似乎比那些在英国有优良文学传统的冒险家和骑士的后裔所创造的艺术和文学更优越。也许最具有历史讽刺意味的是：从旧南方发出的那个独特的声音是一位其“南方特点”受到人们怀疑的作家的声音，那就是坡的声音。

艾德加·爱伦·坡和历史传奇故事作家威廉·吉尔摩·西蒙斯是旧南方文学中两位最重要的人物。西蒙斯作品的背景、人物和主题主要是与南方有关的。与西蒙斯的作品大不一样，坡的作品中很少有描绘南方地区的人物的，而且实际上他也没有写过一部明显是关于南方主题的作品。在评论南方作家时，坡通常都忽视了作品的南方因素，或贬低其重要性。在其整个文学生涯中，他都为诚实、独立的文学批评而战，而且致力于创办一种不带地方偏见的文学杂志。在一篇又一篇的批评文章中，他努力做到客观公允，同时谴责那些他认为是不正当的出版商、杂志和评论家之间的关系。但是他并没有获得完全的成功，因为他卷入了笔战，也难免玩弄克敌制胜的花招。坡的雄心壮志（受南方文学环境的熏陶成为他形成这种雄心壮志的部分原因）是做一个南

方文学领袖们所说的他们需要的人——一个真正的职业作家。然而在坡看来，这意味着他的视野不能仅仅局限于南方。坡明白，对于职业作家而言，合适的舞台既不是南方，甚至也不是美国，而是全世界。

与坡完全相反，典型的十九世纪南方的作家把注意力集中在南方。重要的十九世纪南方文学表现为四种基本形式：描写、咏赞南方风光的自然抒情诗；描写蛮荒林区人物类型的框架式速写集；结构松散的小说，或模拟史诗式历史传奇的短篇连续性的速写；描写富有田园气息的种植园生活的浪漫讽刺故事。对诗歌产生主要影响的是十八世纪的英国诗人和第一代浪漫主义作家；对小说的主要影响则来自一种看起来似乎不大可能的、由亨利·菲尔丁、沃尔特·司各特和华盛顿·欧文三者的互相结合。

旧南方在诗歌方面不如它在小说方面那么幸运。塞缪尔·凯特尔在他的三卷本选集《美国诗歌选》(1829) 中只收录了一位南方诗人，圣·乔治·塔克尔。批评家们一致认为，这一段时期的大多数南方诗人都一味地模仿英国诗人，而且（象坡那样）十分明显地表现为注重韵律和音韵响亮的效果。除了坡以外，只有两位南方诗人，还能被人们清楚地记住，他们是保罗·汉密尔顿·海恩和亨利·蒂姆罗德；后者以“南部 265 邦联的桂冠诗人”而著名。他们的大部分作品在南北战争之后才问世。蒂姆罗德和海恩都响应了当时对南方文人发出的号召，尽管他们都曾受到环境的挫折。当南卡罗来纳州查尔斯顿城被北军烧毁时，海恩撤退到佐治亚州奥古斯塔附近一片松林中的荒地，在那儿他用自己的双手为他的家人搭起了一个“棚屋”，从此全靠“文学写作”挣钱，度过余生。他设法写出了许多首赞美南方环境的诗歌，其中绝大部分都缺乏新意，充满了感伤的情调。

蒂姆罗德发表了一部诗集 (1859)，但是后来当朋友们为他出版第二部作品的努力失败时，他变得灰心丧气了。在他去世后他的第二部诗集才得以问世 (1873)，这部诗集是由他的终身挚友海恩编辑的。把蒂姆罗德在内战前夕所写的诗与他在内战中和内战之后写的诗作一番比较是颇有启发意义的。《人种起源》(写于 1861 年；发表于 1873 年）是一首关于第一届南方议会召开的即兴诗。这首诗把自然现象与它唤起的关于新的南方共和国的幻想图景揉和在了一起。《棉桃》(1861；1873) 断言南方的胜利最终必将到来，它所遭受的一切苦难都将得到补偿。两年之后，在《无名的死者》(1863；1873) 之中，蒂姆罗德把他将狂风暴雨看作是老天也在为南方爱国烈士悲哀哭泣的愿望与“大自然本身”外表的冷漠无情联系在一起。在《献给马格诺利厄公墓南方邦联死难烈士追认仪式的颂歌》(1866；1873) 中他写道：虽然没有一根大理石圆柱装饰这个地方，但是公园里的花种将成为扬名的花环，因为“在某处，正等待它的萌发/胚芽已在种子中出现”。即使在失败之中，南方人的信念也仍然不变：当新的亚瑟王从石头中抽出宝剑时，南方将再度崛起。

在一些较次要的作家中，只有詹姆斯·马修斯·勒加雷和托玛斯·霍利·奇弗斯有必要在此一提。前者以薄薄的一部作品《奥尔塔·翁迪斯》(1848) 闻名，后者由于

与坡的联系至今仍保持其声誉。坡曾经称他为最优秀的同时也是最坏的美国诗人之一。奇弗斯在内战前发表的诗集《失落的明星》(1845)和《红宝石埃翁克斯》(1851),包括一些在使用迭句、短语和名字方面与坡的《乌鸦》(1845)及其他诗作相似的作品。奇弗斯声明说这些作品写于《乌鸦》发表之前,然而在长达数年之久的一段时间里他们彼此指责对方剽窃自己的作品。

第二种重要的文学形式,连续性的短篇框架式速写和描写边疆居留地社会风情的故事,构成了旧南方文学最高成就之一。并非所有的"旧西南方幽默家"都出生在南方。在那些出生于南方的作家中,最令人感兴趣的是奥古斯塔·鲍德温·朗斯特里特、戴维·克罗克特、约翰逊·J·胡帕尔、约瑟夫·格洛弗·鲍德温和亨利·克莱·刘易斯。朗斯特里特的《佐治亚州见闻录》(1835)因集中描写南方而引人注目,它是坡评论过的唯一的一部"旧西南方"幽默作品。坡的评语是:朗斯特里特"充满了真正的幽默精神",他对"一般人物,尤其是南方人物,理解得非常透彻。"他认为这部书可以使作者在英国大获成功,而且美国的真正鉴赏家也会看出它的优点——如果他们"以去粗取精的方式筛选出一部分南方出版物的特殊优点的话"。

旧南方的另外两种主要的文学形式是描写种植园生活的故事和历史小说,它们在主题、情景和人物方面联系十分紧密。这些作品有时采取相互连结的短篇速写或书信的形式,有时根据一条和次要情节交织在一起的情节主线展开,有时采用一种混和形式。虽然这些作品并不是毫无保留地赞成南方的制度,然而封建主义和蓄奴制等问题却是它们的中心议题,而且这些作品也表现出不断高涨的分裂主义情绪。早在威廉·沃特发表的《英国间谍书信》(1803)时,分裂的"天定命运"意识就有所暗示。这部作品确立了许多南方故事都采用的典型的模式。正如在旧西南方幽默作品中通常是一位外来者访问南方的某一个地区一样,在这里也常常是一位英国来客从弗吉尼亚州给家里的人写信,谈他对南方风景以及南方理想和风俗的种种观感、印象。

后来在这种形式的变体中,最主要的方式是让外来者与种植园的贵族主人就南方制度的问题展开辩论。例如在《谢南多厄河谷》(1824)中,乔治·塔克描写了一位扬基佬游客与一位破了产的南方种植园主之间的冲突。两人展开了一番讨论,在讨论中这位南方的主人公"捍卫"蓄奴制和封建体系,同时也承认极端的不公正。后来这个北方佬在纽约为一个女人而与这个南方人发生争吵,并将后者一刀杀死,最终暴露出了他的真面目——一个专门勾引妇女的恶棍。他最后死于酗酒。新创建的弗吉尼亚大学伦理学和经济学教授塔克,是旧南方更有趣的一个人物。例如他很可能参与了无名氏之作《弗吉尼亚来信》(1816)的写作,这部作品谴责蓄奴制,嘲讽种植园主。他写了几篇经济学论文(在其中一篇文章中他预言蓄奴制将在1925年因为种种经济原因而灭亡),一部杰斐逊传,一些论述修辞和纯文学的讲演稿以及一部讽刺性传奇《驶向月球》(1827)。这部作品坡似乎读过,因为在大学里他是塔克的学生。

独立战争之前和独立战争时期出现的南方长篇历史小说在十九世纪三十年代至五十年代达到鼎盛时期。这类作品主要描写一位具有骑士精神的男主人公带领他的伙伴

建立功勋，赢得现世的荣誉，这荣誉也意味着更加灿烂辉煌的未来。沃尔特·司各特从1814年开始发表的“威弗利”系列小说吸引了南方文学界，同骑士故事一样引起了共鸣。司各特影响了十九世纪三十年代的约翰·彭德尔顿·肯尼迪和威廉·A·卡拉瑟斯，也影响了菲利普·彭德尔顿·库克（他从1848至1851年在《使者》上发表了几个中篇和短篇小说）和他的兄弟约翰·埃斯滕·库克。约翰·库克的《弗吉尼亚的滑稽人物》(1854）为南方历史小说创造了一种不同的模式。库克表现了旧制度与新的民主意识之间的冲突，把普通人描写成比种植园贵族主人的天性更加高贵的人；但他在两个阶级的融合（例如通过婚姻途径达到的融合）中发现了共和政体的力量。类似的主题也表现在他关于波卡洪塔斯的曾孙的历史小说《亨利·圣·约翰先生》(1859）之中。

十九世纪三十年代，约翰·彭德尔顿·肯尼迪在他那三部以十九世纪以前的南方为背景的小说中同时利用了种植园叙事诗和骑士传奇两种文学样式。《燕子仓库》(1832）如象他早期写的《社会名人录》(1818—1819）那样，在其相互连结的短篇速写的形式和幽默的笔调方面表现出深受华盛顿·欧文的影响。一位纽约来客访问了他那位在弗吉尼亚州的表兄的种植园，发现北方人对南方人的猜想并不完全准确。这位南方的种植园主承认蓄奴制是错误的，但他却坚持认为：立即解放奴隶会使他们陷入悲惨的境地。虽然这本书形象地再现了南方风光的美丽，并且唤起了读者对波卡洪塔斯以来的历史传说的回忆，但是它对种植园生活的描写却是讽刺性的。在《盗碗记》(1838）中，肯尼迪对十七世纪马里兰的政治和宗教斗争进行了讽刺性的描写；而在《马蹄铁鲁滨逊》(1835）中，他描写独立战争期间亲英派通过一系列冒险而发展壮大的过程。这故事是根据真人真事——一个亲英分子的冒险经历写成的。坡在1835年所写的一篇评论中说：“这位小说家在选择时代、场景和主题方面特别幸运，”但他只字不提南方问题。

1836年，纳撒尼尔·比弗利·塔克发表了两部采用历史小说的传统手法写成的小说。《乔治·巴尔科姆》对蓄奴制表示宽容，而且捍卫各州的权利；它有葛德文式的疑案小说的基本框架和情节，涉及一份遗嘱的恢复。1837年坡对这部小说作了评论。在将他的注意力转向情节和结构之前，他仅仅提到故事发生在从密苏里到弗吉尼亚这一带地方。《党派领袖：一个关于未来的故事》假称发表于1856年，而将读者带回到1849年，当时马了·范·布伦打算参加竞选，以便连任四届总统。没有发生武装冲突，南方便脱离了联邦；然而弗吉尼亚由于位于南北之间而有被北方间谍颠覆的危险。争论十分尖锐，但是结论却很简明扼要，仅仅意味着党派观念强的人最终会获胜；当然也意味着作者早在1836年就在敲警钟了。 268

十九世纪三十年代和四十年代，威廉·亚历山大·卡拉瑟斯发表了三部作品，采用的是种植园叙事和骑士传奇的模式。《纽约的肯塔基州人》(1834）是一部书信体小说，在这部小说中，两位南卡罗来纳州人和一位访问纽约的肯塔基州人与一位访问南卡罗来纳的弗吉尼亚州人进行书信来往。《弗吉尼亚的骑士》(1835）和《金马蹄铁骑

士》(1841年分期连载；1845年以书的形式出版)以其对弗吉尼亚的神话式的歌颂而著称。《纽约的肯塔基州人》表达了这样一个思想：派别分歧是可以克服的；而其他两部作品则生动具体地体现了弗吉尼亚的"天定命运"这一观念。例如《弗吉尼亚的骑士》的历史依据是1676年培根起义。纳撒尼尔·培根被描绘成一个反对内外敌人以捍卫个人自由和弗吉尼亚殖民地的权利的斗士。《金马蹄铁骑士》则以传奇的形式表现了美国人的追求，其主题是弗吉尼亚向西扩张的命运，它依据的是殖民地代理总督亚历山大·斯波茨伍德于1716年深入弗吉尼亚河谷和五大湖地区进行考察的历史事实。在卡拉瑟斯看来，美利坚帝国的命运似乎取决于弗吉尼亚。

与此相反，南卡罗来纳查尔斯顿的威廉·吉尔摩·西蒙斯却把他自己所在的那个州描绘成南方命运的中心。起初他象肯尼迪那样是一个亲联邦主义者；但是西蒙斯逐渐转变成了一个狂热的分裂主义者。作为一个职业的(他的诗歌、小说、戏剧、传记、历史、地理、讲演稿、小品文和评论共计有八十多卷)并且以南方生活为其创作主题的作家，他正是南方的编辑们所需要的作者。然而颇有讽刺意味的是，他在南方却差不多被人完全(除坡之外)忽视了。于是只好依赖于北方的读者，他们将他看作是"南方的库珀"。西蒙斯以描写犯罪的故事《马丁·费伯》(1833)开始了他小说家的生涯，坡认为这部作品引人入胜。从1834年至1835年西蒙斯发表了三部历史小说：《盖伊·里弗斯》、《耶马西人》和《党羽》。《党羽》后来成为描写独立战争的七卷"史诗式的英雄故事"的第一卷。作者花了二十五年时间创作这部长篇巨著，故事跨越了十七世纪至十九世纪的三个时期："英雄的"殖民时期；饱受战争折磨的独立战争时期；向西扩张、建立象南方乡村一样的现存新秩序的"边疆"时期。

与西蒙斯和上文提到的其他作家的思想截然不同，坡的文学观念中实际上缺乏地方主义情感。在长达十五年多的一段时期中，坡写了将近一千篇评论、报道、专栏文章和短评，但是只有一次他谈论的南方问题多于纯粹的文学评价。这篇闪现南方特征的文章以独特的方式透露出坡关于文学写作这一职业的观念。此外，这篇评论詹姆斯·拉塞尔·洛威尔《写给评论家的寓言》(1849)的文章是表明坡对蓄奴制问题所持立场的唯一例证。(即1836年在《使者》上发表的那篇评论两本捍卫蓄奴制的著作的臭名昭著的文章，有些针对坡的《阿瑟·戈登·皮姆的故事》所作的批评阐释正是基于这篇文章的，但该文并不是坡写的，而完全可能是出自弗利·塔克的手笔。)除了这唯一的例外以及偶尔所作的一段评论预示了南方文学总有繁荣的一天之外，坡根本不为南方文学摇旗呐喊。对他来说，至关重要的是登上世界舞台的美国文学。

然而关于坡的南方特点的问题是一个反复提出来的具有争议性的批评问题。所谓他的南方特点包括：散文风格的高度的形式主义，把妇女理想化，对民主与进步的观念的嘲笑和对机器时代感到不安。此外，一般人认为象坡这样的南方作家满脑子想的是死亡和厄运，热衷于哥特式小说模式和怪诞的东西。自然这些成分并不能看作是典型的南方特点。这些成分中有许多都能在霍桑、麦尔维尔和其他南方作家的作品中找

到。此外，坡并不是一贯都利用这些成分。他的风格并不总是形式主义的，而是常常表现出口语色彩和幽默的特点。他对进步的不信任和对抽象制度的批评与他对自然科学和数学的强烈爱好形成了对照。他的一篇篇幅很长的“哲学”论文《我发现了》(1848) 试图建立一个普遍的宇宙哲学体系，表达了朝着神性方向“前进”的观念，但是文章开头的基本论点却是：灵魂与肉体的最终毁灭是万物固有的根本特征。

无论上述特点是否构成了南方文学主题或者坡的作品的一贯的主题，问题的要点是：作为一个具有强烈意识的文学家，坡几乎总是从关心作品的具体效果这一美学角度来调整修改作品的主题和模式。例如他对妇女的描写完全取决于他的文学目的。在一部作品中他可能会把一位妇女的形象用来当作窗龛中手持明灯（理想的象征）的希腊雕像（《致海伦》）。在别的作品中他可能会把妇女描绘成形容枯槁而又极端兴奋的狂人（《厄舍古厦的倒塌》、《梅岑格施泰因》），描绘成诱惑神经脆弱的男人的海妖莎琳（《莉盖亚》）或者缺乏生气、荒唐可笑的人（《如何为布莱克伍德杂志写文章》）。他在一些诗歌和文章（《诗歌原理》）中把妇女理想化，与他在小说中描写女性人物遭受暴力攻击（《莫格街谋杀案》、《黑猫》）恰成对照。在一部作品中人类意志的干预可以增添大自然的美（《阿恩海姆领地》）；而在别的作品中大自然却是非常有害的（《海底漩涡余生记》）或违反常情的（《阿瑟·戈登·皮姆的故事》）。作为一个职业作家，坡使创作素材为每一部作品的文学目的服务。 270

当然，坡的作品有其普遍的常见的特点。对死亡的迷念以及倾向于表现暴力、反常和疯狂是每一个读者都熟悉的特点。然而即使坡的思想摆脱不了黑暗势力的纠缠，他也能满足当时的人们对哥特式小说和怪诞故事的爱好。

坡是作为诗人开始其文学生涯的，他曾仿效拜伦、雪莱和托马斯·穆尔。在他早期的“自然”抒情诗中，他采用了一种“模糊的”意象和词汇，而不注重运用南方美丽景色；因此他通过对声音和韵律的驾驭，通过愈加频繁地使用重叠手法，再现出了一种“神圣美”的梦幻境界。他的第一部诗集是薄薄的《帖木儿》(1827)。这首作为诗集书名的稍长的诗把这位蒙古族的征服者描绘成一个高傲的、遭受精神折磨的人，他为在世间追求的远大目标和他失去的爱情而陷入深沉的思索之中。作品的主调令人回想起拜伦的厌世思想；梦与遥远的星星、迷雾和夜晚等意象表现了由于感觉变得模糊而引起无尽的回顾这一主题。九首较短的抒情诗重复表现了同样的形象和主题。他的第二部诗集《艾尔·阿拉夫》(1829) 是由第一部诗集里的诗作加上作为该诗集书名的那首诗和其他几首短诗组成的；其中有一首短诗就是《艾尔·阿拉夫》的序诗。《十四行诗——致科学》中的“抒情主人公”痛惜由于科学的浸蚀而引起的古代诗歌神话的消逝；但他却通过唤起月亮和狩猎女神狄安娜、林中女神以及水仙的形象而重新体现了神话的诗歌遗产。艾尔·阿拉夫是一个遥远的星球世界，在那儿除了“美人眼睛”反射的光辉之外，找不到“任何尘世的东西”，想象是从失去诗歌的人间逃到那儿的。这首诗从描写“神圣美”开始，以这个星球的毁灭结尾。

《诗集，第二版》(1831) 包括早期诗歌的全面修订本以及少量新作，其中有些诗

以充满矛盾情感的自嘲为其特点。在其他方面，除了《致海伦》中的那位“疲乏不堪、旅途劳顿的流浪者”重新恢复了理想的平静之外，第一部诗集里含蓄表达的不安，以及第二部诗集中《艾尔·阿拉夫》明确预示的世界末日的恐怖景象，成了第三部诗集的主要内容。《海中之城》再现了一幅关于索登和蛾摩拉两座古城的双面画，它们或者在水下清晰可见，或者将沉入其影象之中。《睡眠者》和《不平静的山谷》描写异乎寻271 常的风景区，在那儿人类世界渐渐演变为一场恶梦。这位图劳无益地追寻超凡脱俗境界的人间诗人的凄凉预见，在《伊兹拉弗尔》中表现得非常生动鲜明：诗中的抒情主人公宣称如果他能与这位星球之神交换位置，那么他的“空中之琴”里拉可能会发出“更雄壮奔放的音调”，而伊兹拉弗尔“可能不会唱得这样豪放迷人——/一首凡间的优美动听的歌。”关于毁灭和大灾变的主题在十九世纪四十年代初所写的几首诗中表现得十分强烈；其中一首，《竞技场》，保留了表现在《十四行诗——致科学》中的思想：诗是超验的。诗中的抒情主人公断言：罗马竞技场昔日的辉煌并没有完全变成陈迹；诗人又感觉到它的存在，并将它再现于他的诗中。《梦境》回到了《艾尔·阿拉夫》的颤抖的世界，形象地再现了“无底谷”和“总是摇摇欲坠的大山”。大山“倒塌在无边的海洋之中”，海洋最终变成了无边无际的“火湖”。

从1831年起直至他的文学创作生涯终结之时，坡发表了一系列论说文。在这些文章中他试图建立一种诗学理论，把语言作为具体体现来世的思想并能引起美感的声音媒介。这些论文中最早发表的一篇是《诗集》(1831)的序言，《致B——的信》；在这篇文章中坡区别了诗歌、音乐和科学的目的，得出了结论：含糊不清是最富有诗意的效果。这些思想在许多评论文章中表达得更加精确，并在诸如《诗歌理论基础》(1848)和《诗歌原理》(1850)之类的论文中得到进一步阐发。庸俗的现实与来世之间的荒谬关系在坡的《丁尼生作品旁注》(1844年12月)和《言语的力量》(1846年3月)中也同样得到探讨。与此同时，坡追求一种非现实的精神美；自然他也强调高度的艺术匠心和和对细节的十分注意。在他晚期的诗歌作品中，他把《帖木儿》的戏剧独白变成了围绕无意识的心理暴露这一中心问题而展开的阴郁的剧情说明。例如在《乌拉柳姆》中，“抒情主人公”被告诫不要继续沿着柏树林小道往前走。然而他却一意孤行，于是来到了他心爱的乌拉柳姆的墓前。在过去的一年里，他是通过忘掉她的存在才抑制住自己的悲哀的。如今他那悲痛欲绝的情感猛然暴发，好象熔岩从冰封的火山上奔流而下，无限的往事一一涌上心头。虽然最后一个诗节含意模糊，但是这首诗可以被当作研究一种表现不由自主的自我折磨的欲望的作品来阅读。

这个主题其实更加明显（虽然还是含糊不清）地表现在坡的最著名的诗作《乌鸦》之中。作品的叙述者为他心爱的利奥诺之死感到万分痛苦，而且渐渐意识到这只乌鸦只能说一个单词，于是不由自主地提出了一些其答案只会增加他痛苦的问题。在《创作哲学》(1845)中，坡打算解释他构思《乌鸦》这首诗时所采取的精心设计的方272 式，虽然很难说他是否真有此意。他重申了他的论断：在实际写作之前必须对整体效果和结局的准确细节有所构想。他说首先要考虑的是作品的篇幅：为了效果的统一，诗

歌必须简短，以便能一气读完。作者在《乌鸦》中追求的效果是忧郁的美这一持续不变的主调；而把忧郁与美联系在一起的这一最“富有诗意”的主题显然是一位绝色佳人的死亡。《创作哲学》最有意义的方面之一便是坡能将他对诗歌的一般看法应用于揭示人物的某一特殊技巧。作品中的那位恋人（也是作品的叙述者）表现出“对自我折磨感到愉快的那种绝望”。他向这只乌鸦提出一些问题，这些问题会给他带来“悲痛的乐趣，因为预料中的回答是‘再也不会’”。坡继续写道：隐含的意思，暗示超自然的东西但又没有“越过真实的界限”，是专门设计来加强效果的，以便使读者能象作品中的恋人那样体验周围的景物，即使他与这位恋人之间保持着一定的审美距离。

从《乌鸦》以及关于《乌鸦》的论文中我们可以看出坡关于更复杂的散文故事的主要艺术概念：一出关于自身的内部统一的戏剧，真实的、心理的和超自然的成分之间保持着高度的平衡——对完全不同于作品人物的读者来说，所有这一切都具有隐藏在字里行间的含意和准确的象征寓意。例如在诸如《阿芒提拉多的酒桶》(1845)、《莉盖亚》(1838)和《厄舍古厦的倒塌》(1839)之类的著名故事中，理解叙述者这一人物是作品主题和形式的需要。

蒙特雷索是《阿芒提拉多的酒桶》的叙述者，他在他的故事开头的一段里就提出成功的复仇应具备两个条件：谋杀者必须使大家都知道他是一个复仇者，而且他必需不受惩罚地逃之夭夭。然而其名字颇具讽刺意味的福尔图纳托根本不懂得，为什么蒙特雷索把他拴在地窖里并且用砖筑墙把他堵塞在窖内。此外，信奉天主教的蒙特雷索在临终时对一位神父忏悔，讲述了这个故事。他没有逃脱惩罚；在五十年中他的内心一直有一种负罪感。这个故事戏剧性的反讽、自我折磨的主题、对情景的微妙暗示以及对传统手法（这里尤其是指哥特派小说的手法）的巧妙使用，都与《乌鸦》的技巧类似，而且是坡的一般小说的特点。

《莉盖亚》和《厄舍古厦的倒塌》也是根据对视角的充分利用来进行构思的。我们并不能根据作品内容来证明《莉盖亚》从头至尾都从叙述者内心的角度来描述精神病人的心理经验，但是作品的内容却极不明确，它对被描述的事件提出了两种截然不同的解释：它既是一个关于超自然的故事，又是一个关于心理描写的故事。这种模糊不定使弗洛伊德和荣格式的解读都显得合理，从而揭示了坡在关于小说的的概念方面是一个突出的现代主义者。《厄舍古厦的倒塌》将视点的位置向前移动了一步。一位似乎客观地站在故事圈子外而的叙述者好象证实了围绕着罗德里克·厄舍而发生的那些超自然的或不可思议的事件。然而这个符合传统模式的哥特式的故事存在于对事件所作的现实主义和心理学解释的结构之中；采用其他几种可能的解读方式，哥特式故事的神秘气氛不但会消失，而且还保持了一种张力在内。一个有理性的叙述者变成了厄舍可怕的替身，但是并没有丧失超自然的神秘感。作为应用视角技巧的一部力作，《厄舍古厦的倒塌》是《莉盖亚》的艺术技巧发展的必然产物。　273

在早些时候，坡设想对通俗文学的艺术样式进行一系列相互联系的试验。其中第

一个试验叫做《十一个阿拉贝斯克的故事》。虽然坡所说的“阿拉贝斯克”的意思并不完全清楚，但是有一点是明确的：当他把1840年发表的故事集叫做《荒诞不经的故事和阿拉贝斯克的故事》时，他并不是想用这个单词把被称为“阿拉贝斯克”的所谓严肃的哥特式神秘故事与“荒诞不经”的滑稽讽刺故事区别开来。“阿拉贝斯克”是一个颇为流行的术语，来源于德国浪漫主义文学；它是指一种“传奇”的形式，这种形式体现了含义和结构的反讽，包括自我描绘式的自我嘲弄。

《十一个阿拉贝斯克的故事》包括表面上看来十分严肃的哥特故事，这些故事有《梅岑格施泰因》、《瓶子里发现的手稿》、《幽会》、《沉默》，可能还包括《海底漩涡余生记》。其他故事还包括诸如《洛米利特公爵》、《耶路撒冷的故事》、《断气》和《夹心糖》之类的十分滑稽的讽刺作品。1833年，坡对一个有可能帮他出书的出版商解释说，所有这一系列故事不仅是对当代风格的故事写法的诙谐模仿之作，而且也是对目前的批评模式的诙谐模式之作：因为这些故事是一个文学俱乐部的产品，每一位作者读完他的故事后，其他成员便加以评论，全都依照仔细确定好的顺序。在1831年和1835年之间，坡打算将这个故事集扩大并改名为《对开本俱乐部故事集》，还为它写了一篇序。但这篇文章根本没有作为序言发表，尽管有两页手稿幸存下来了。对于正确理解坡的小说样式尤其有意义的是，坡可能把《莉盖亚》和《厄舍古厦的倒塌》也包括在《对开本俱乐部故事集》中，这表明在这些“严肃”地模仿《布莱克伍德爱丁堡杂志》那类畅销刊物上刊登的通俗哥特式故事的作品中，也含一种滑稽性模仿作品所具有的高度复杂和自我描绘的成分。

“阿拉贝斯克”这个词也十分恰当地描绘了坡那本令人迷惑不解的、拉长了篇幅的 274 小说《阿瑟·戈登·皮姆的故事》(1837—1838)。它最初看来似乎是一个令人迷惑不解的关于到世界尽头去旅行的故事，其主题之一是人的内在心灵的体验与经历。违背意愿的命运由于人的背信弃义与堕落而变得更加乖张，反复给作品中的人物以沉重的打击；一系列情节的逆转与出乎意料的结果不断地表明现实世界是会突然崩溃的。这本书最先作为一个哄骗人的故事刊登在《南方文学使者》上，声称是坡先生写的关于皮姆先生冒险的真实报道。后来作品以书的形式出版，而这场骗局一边在继续进行，一边却被揭穿。皮姆在前言中说他打算对读者大众如实讲述实际发生的事情，而且不象坡那样对他的冒险加以虚构。除了开头这个具有讽刺意味的背景之外，这部书在结尾时还加上了一篇附言（假托“出版者”所言），其中说皮姆最近失踪，使他不能讲述事件的最终真相，还说原编辑坡并不明白这故事的意义。

皮姆的冒险远远超过了直接去南极的旅行，它暗示了这是以倒叙手法描述的追溯往事的旅行，是一次追根溯源的探索性旅行。但是叙述却被中途打断了；最终的秘密却找不到。《皮姆的故事》与坡的著名的哥特式故事一样含义模糊，可以用不同的方式来解读——可以当作哄骗人的冒险故事来读、也可以当作科幻小说的试验作品来读，还可以当作关于被驱散的以色列人部落的寓言或关于美国黑人和白人关系的寓言来读。还有其他的一些阐释，把皮姆的旅行看作返回母体子宫的一种弗洛伊德式的退却，一

种没入虚空的形而上的消逝，或者说先于《我发现了》而作的暗示：毁灭加快了富有创造性的宇宙循环。最近这本书被看成是一部超小说的试验作品，它已超越了对传统叙述形式的强调。根据这种看法，《皮姆的故事》是对艺术过程的编码：它是一部关于虚构的小说，而这种虚构正是在写作之中创造了作品本身。尽管解读的范围宽得惊人，但是所有的批评见解都有共同的指向：在《皮姆的故事》中有一个首尾连贯且又十分系统的由事件组成的结构，这个结构产生了令人难以忘怀的模糊性。阿瑟·戈登·皮姆的阿拉贝斯克传奇曾一度被认为是未加琢磨或匆匆忙忙完工的粗制之作，但实际上它却充分显示了坡含意模糊却又给人以深刻印象的表现手法，以及他与现代主义和后现代主义的亲缘关系。

在他对小说进行的所有实验中，坡都巧妙地使用了传统的艺术表现手法，甚至在他对当时的文学形式进行滑稽性模仿时也是如此。此外，他还对十九世纪美国的高压文化政治进行了抵制。作为文学批评家，他无情地揭露虚假低劣的作品和文学上的剽窃、抄袭现象；作为报刊编辑，他坚决反对那类一味鼓励纵容低劣的地区作品的文学宗派，尤其是那些集中在（而又不限于）北方期刊周围的文学宗派。坡捍卫的不是南方文学的事业，而是追求美国文学独立的事业。然而在谴责对欧洲文学模式盲目模仿 275 的同时，他也反对文学上的极端的种族主义。虽然他也深深地卷入了他那个时代的文学笔战，但是他的动机是创立一种摆脱了渺小的宗派斗争、社会偏见以及当时十分普遍的道德偏见的声名卓著的文学杂志。要达到这一目的，他必须既摆脱北方的偏见，又要摆脱南方的偏见，与此同时还要继承两方的传统——这绝非轻而易举之事，但却是按照坡关于职业文学家的概念必须完成的任务。

当然，坡作为职业文学家首先在南方获得了公认——一个大无畏的《南方文学使者》的批评家。作为争取建立他所谓的文学的民族“共和国”而发起的这场运动的一个组成部分，他试图对当代的美国文学作出公正的评价。与此同时，他还写了关于文学地方主义的种种蔽端、关于文学宗派、关于出版业的经济学和伦理学、以及关于文学批评原理的论文。然而坡把《南方文学使者》改造成他所理想的文学杂志而作的努力，很快便引起了南方的反对以及对他的方针的干预。当他移民到北方时，他打算创办两种基于同样的办刊原则的杂志《佩恩杂志》和《铁笔》。《铁笔》的发刊词许诺开展一种在“最纯粹的艺术规律”指导下的“绝对独立的文学批评”，一种“彻底摆脱了个人偏见”并且坚决反对“宗派组织的嚣张气焰”的文学批评。坡的杂志将“致力于保护不涉及任何具体地区的文学共和国的一般利益；把整个世界看作是作家的真正听众。”坡发现真理是付出了代价的：《佩恩杂志》和《铁笔》都没有吸引住足够多的订阅者，因此都未能创办起来。

坡反对地方主义的立场始终是一致的。1845 年，作为对波士顿报纸的攻击所作的回答，坡在《百老汇期刊》上发表了一篇为他的诗歌辩护的文章；该文原先登载在南卡罗来纳的一家报纸上。虽然他感到很高兴：“南部和西部乡村的朋友们”都支持他，而且南方显然明白完全没有“必要被新英格兰扼杀至死”，但是他评论说，这种辩护真

正是“为了与派系文学完全不同的民族文学的事业”。但即使是民族文学也不完全就是所想望的东西。这一年早些时候，他已经注意到许多赞成坚持“美国文学固有的民族性”的论点；“但是……这个民族性是什么呢?”他继续写道：“这一点却从来没有人弄清楚。认为一个美国人只应当探讨美国题材、甚至偏爱美国题材的想法是一种政治思想，而不是文学思想。”

276 坡对于出版业中的政治活动十分痛恨，这一点清楚地表现在他以讽刺的口吻所写的第一组评论文章中。这种讽刺口吻在他的同时代人看来似乎过分恶毒——尽管这些评论文使得《南方文学使者》重印了几次，而且引起人们对这位南方的“挥舞战斧的人”的注意。坡将攻击的目标对准了波士顿和纽约的文学权威人士，尤其是对准了他们吹捧自己的朋友或同事的著作的陋习。他们喜欢采用的方法之一是宣布一本新书为一位匿名的极有才华的作家所写，然后在他们所把持的报纸上登载宣扬这部书的广告，并加上猜谜游戏，要大家猜这位作者是谁。早在1835年，坡就谴责了这种做法。当坡注意到《纽约镜报》公布了《诺曼·莱斯利》的作者是西奥多·S·费伊，而这位费伊又正是《镜报》的一名编辑时，他非常猛烈地抨击这部小说，称它是他所读过的“最愚蠢的”作品——“一部荒谬绝伦、矛盾百出的低劣作品”，其情节令人难以理解，其人物“毫无个性”。可是在面对一部更令人沮丧的作品时，坡所采用的形容词最高级形式却显得不恰当了：在评论莫里斯·马特森的《保罗·乌尔里克》——另一部由宗派推荐的作品时，坡说：“当我们把《诺曼·莱斯利》称为世界上最愚蠢的作品时，我们还完全没有见到《保罗·乌尔里克》这本书。”他断言道：这样的书“天天都在败坏民族文学的声誉。”

几个月之后，当他针对登载在《纽约镜报》和其他北方报纸上批评他尖锐的评论文章而作出回答时，他在评价约瑟夫·罗德曼·德雷克和菲茨格林·哈勒克两人的诗作之前又加了几句有关“美国文学批评的现状”的话。他说，英国人曾一度“把外国人的看法当作金科玉律”，不愿读任何一本未经欧洲人认可的美国书。然而如今我们却走向了另一个极端：我们“经常发现我们自己陷入自相矛盾的泥潭之中：更喜爱愚蠢至极的书，只因为其愚蠢是美国式的愚蠢。”出于个人的、地区的或民族的偏见的赞扬绝不会为美国文学增添光彩。只有诚实、不带偏见的批评才会赢得全世界的尊敬。

十年之后，坡仍在进行同样的斗争。在1845年三月那一期《百老汇期刊》中他指出：大众真正欣赏的是“泼辣而又不偏不倚”——其依据是：在两年多一点的时间里他使《格雷厄姆斯杂志》的销量从5，000本增加至52，000本。如同他十年前所坚称的那样，他明确地宣告：他自己的批评实践来源于“一套原则”，而不是习惯于吹毛求疵的脾气的产物。他写道：无论发表肯定的还是否定的意见，倘若“列举不出理由，使其具有权威性”，那么他绝不将这意见轻易发表。

关于批评家有责任列举他作出判断的理由这一观点，坡在三年前发表的《短评集序言》中就有所论述。当时他写道：关于书评的概念应当是“正确地说明一部书的构思，统观全书，分析它的内容，并且判断它的优点和缺点。”然而当今的批评家却隐姓

277

埋名，以文章的行数计取报酬，却以“概要”加上“大量的摘录”和“随意的点评”代替书论。也许更糟糕的是，评论变成了借以谈论其他题目的“冗长文章”。虽然坡承认“一篇优秀的小品文”的价值，但是他感到这些空泛笼统的思想感情的迸发“与文学评论毫无关系”；因为文学评论“在我们看来，不是小品文，不是布道文，不是演讲，不是历史书的一个章节，不是哲学思辩文，不是散文诗，不是艺术小说，也不是对话。”文学评论本身是一种非常重要的艺术，是一种“界限清楚明确的”艺术样式，它是“对艺术的评论”。评论家关心的是一部书的“模式”；“我们只是把它当作一本书来评论。”批评家与一部作品的“见解”“毫无关系”，除非这些见解与这部作品本身有联系。

虽然批评界在肯定坡的同时对他的作品固有的优点意见分歧很大，但是他在诗歌和小说、文艺批评以及报章杂志写作和编辑方面所取得的成就却十分显著，且具有历史意义。作为一个寻求旧世界承认的国家中的一名文学家，坡一生中力求同时发挥一位坚持独立自主的作家的多方面作用。在他的个人生活中他被他的同时代人描绘成一位南方绅士。在他的作品中不时流露出一种旧弗吉尼亚州人对“民众”的傲慢态度，这种态度也许来源于一个等级森严的社会和大一统体系中的南方人的普遍心态。在其它情况下，他认为自己是一个思想境界更宽广的文学家，以自己的方式履行一名南方人的天职。他很少采用南方的地点或人物类型；他没有介入有关蓄奴制的争端；他不谈论南方自治和分裂主义问题；他不把南方人和北方人进行对比；他也不把南方的领袖人物描写成追求荣誉的骑士。恰恰相反，他注重从一种理想的角度考虑艺术品的整体性——这是一种关于“纯”诗的形而上的理想，一种关于诗歌和小说的整体效果的美学理想。就坡关于职业作家的作用的观念而言，这些才是真正的文学家真正感兴趣的东西。

G·R·汤普森　撰文　　曾令富　译

威廉·卡伦·布莱恩特和炉边诗人们

在十九世纪的美国，人们热衷于收集各种各样的收藏品。在这种风气影响下，诗
278 歌集在这个年轻的国度里也流行起来。这些集子大多是供作为礼物或者供学校的学生背诵用的，都急于要向这个思想狭隘的社会证明一个民族文学的存在。这个新国家已经得到了政治和经济的独立，现在轮到美国的作家们来寻找美国的主题和形式了。民族主义是人们常常挂在嘴边的词；爱国主义和道德上的完美是必须满足的要求，也的确得到了满足。至于诗的艺术和文学价值，编者们就不大顾得上了。但他们认为这些只是个时间问题。美国会有它自己的歌手，他们不仅将不会比欧洲那些不朽的诗人们逊色，也将无愧于这块充满希望的大陆的光辉的历史和伟大的自然风光。塞缪尔·凯特尔编的三卷本《美国诗歌选》(1829)，因为编者在历史方面作了透彻的研究，至今还很有价值。还有一些选集，例如1840年出版的约翰·基兹的《插图美国诗选》和威廉·卡伦·布莱恩特的《美国诗人作品选》，则或者因其精美，或者因其编者的名声，至今仍然闻名。

这些诗集中有一种远比其他的诗集更受欢迎，而且它本身也是十九世纪美国诗歌的成就和审美趣味的出色的标志。这就是鲁弗斯·格里斯沃尔德的《美国诗人和他们的诗》(1842)。这部将近六百页的四开本诗集收入了大约一百五十个人的作品，在诗集出版时他们几乎全都在世。这些诗人当中很少有专门从事诗歌创作的。他们当中不
279 少人是律师、医生、记者，写诗只是业余爱好。至于他们当中至今仍然为人所知的，那就更少了。当时有鉴赏力的读者们或许不大相信像老理查德·亨利·达纳、菲茨-格林·哈勒克或是查尔斯·斯普拉格等人的作品（这些人的画像同威廉·卡伦·布莱恩特以及亨利·华兹华斯·朗费罗等人的画像一起都放在诗集的卷首）有朝一日会被淡忘，不过总的来讲，评论家们对格里斯沃尔德诗集里的作品的评价是没有错的。虽然并非所有的人都像《民主评论》(1843)里的作者那样不客气，那位作者声称格里斯沃尔德应该把他的诗集题为《美国的诗人、诗歌和打油诗人们》；但几乎所有评论家们都指出

格里斯沃尔德收录的诗品位不齐，其中大多数作者都是诗坛上的匆匆过客，不会引起文学界长久的注意。《北美评论》（1844）中的一位作者的话颇有代表性。他说每一个文明国家都有数不清的“只有极微薄的一点诗才”、却有“极浓厚的一份诗兴”的诗人。此类人物在美国尤其多；“学会一点点普通的作诗技巧是那么容易，个个学童脑子里灌进的诗句是那么多，乃至大多数稍有感受力和鉴赏力的人都能不费力气地写出几句所谓像样的诗来。”

在十九世纪四十年代这种诗的热病中也有例外，有几位诗人的声音格外突出。他们就是布莱恩特和朗费罗，埃德加·爱伦·坡和拉尔夫·华尔多·爱默生。此外还有约翰·格林利夫·惠蒂埃，奥利弗·温德尔·霍姆斯和詹姆斯·拉塞尔·洛威尔等人。爱伦·坡和爱默生在美国诗歌传统中的显要地位自那时起就一直不曾动摇过，前者是由于翻译给他带来的好运和由于文学史的神秘莫测的安排，后者不是由于他的杰出的诗作的话，起码也由于他的出色的理论。其他的几位通常被叫做“炉边诗人”或者“课堂诗人”，他们曾经一度也显得是美国文学经典的不可动摇的一部分，但近年来人们对他们提得越来越少了。他们的泛黄的像片曾经被装在镜框里，挂在学校教室的墙上或者上流人家贵重的红木书柜上方，现在也被人们淡忘了，留下的只有对灰白的胡须和蒙着灰尘的皮革封面的朦胧的敬仰。诗文集的编者们留给这些诗人的地方越来越少；关于他们的传记和评论更是难得见到。尽管如此，无意识的淡忘也好，有意识的抨击也好，这些已经算不上不平常的共同遭遇并没有使炉边诗人们的声音完全湮灭。他们的成就固然不算大，但却千真万确，足以使文学史家头痛，让教书先生为难，叫时髦的评论家恼火。他们的作品以及对他们那段文学时期的回忆所提出的问题，也就是罗伯特·弗罗斯特的《烤炉里的鸟》里的问题：人们该拿这“萎缩了的小东西”怎么办呢？ 280

除开朗费罗而外，单就诗歌而言，这些人中本没有哪一位值得公众那么多的注意。布莱恩特的职业是律师，他同时也是一位在全国都颇有名气的记者。他做《纽约晚邮报》编者的时间差不多有五十年，对当时社会生活和政治中的许多问题都发挥了巨大的影响。他活动的时间也相当长；他七十多岁的时候还翻译了《伊利昂纪》（1870）和《奥德修纪》（1871—1872），这一方面证明了他的博学，另一方面也表明了他要向早已经属于他的读者们介绍这些经典作品的愿望。惠蒂埃也是一位记者。他把自己平静的一生都贡献给了改良运动。如同当时的许多人一样，他认为这些改良运动比写诗能给时代、给国家带来更多的好处。洛威尔年轻的时候也和朋友惠蒂埃一样是一位热心的改良主义者，后来由于他文学上的造诣和他的评论文章而成了国际上知名的人物。在他出任美国驻英国大使期间，他以自己出色的风度和杰出的表现对弥合这两个国家之间长期存在的裂痕作出了贡献。同纯粹的文学生涯距离最远的要算霍姆斯博士。他在哈佛作了多年的解剖学和生理学教授，工作勤奋；他的药箱里除了通常的药品外还有取之不尽的幽默和机智，堪称幽默大师。连朗费罗最初也在哈佛的教室里讲过课，而且即使是在他同富有的妻子结了婚、又赢得了无人可及的文学地位、完全无须为经济

问题担心以后，有好些年他仍然保留着在哈佛的现代语言和文学教授的位置。

像上面所举的这些一身二任的例子只有一半是出于经济的原因。民主社会的读者固然不比贵族王公们更容易迎合，在美国固然只有少数诗人能仅仅靠写作来维持生活，但另一方面，这些作者们也有一种强烈的追求多样化的生活目标的愿望。或许这是因为他们头脑里都还保留着从讲求实际的祖先们那儿继承来的一些对想象的不信任，这种不信任又由于美国中产阶级社会（对于他们中的每一位，成为这个社会的一分子都是至关紧要的）的实用价值观而变得愈加强烈。在十九世纪的美国，诗人们同牧师一样不是属于最重要的范畴；他们扮演的角色基本上是点缀性质的，是社会的公共礼仪 281 的一部分，只有当他们按既定的传统去行事时才会受到重视，得到尊重。幸而这些作者中看来也没有人希望过事情不是这个样子。他们的才华和性格都谈不上真正的出众，然而对他们的时代来说，他们都足以胜任自己的角色。这一点是对他们的价值的证明，即使在今天看来也并不是完全不能成立。

还在其他人意识到自己身上的潜力以前许久，威廉·卡伦·布莱恩特就以他自己的诗和评论为十九世纪初的美国诗歌定下了调子。布莱恩特可以说是个相当勤奋的作家，但他早期受到的欢迎，尤其是他 1817 年发表《对死亡的沉思》获得的成功，表明美国的读者们终于也表现出在欧洲长久以来左右着文学审美趣味的那种浪漫主义的敏感性。《树林人口处题辞》（1817）、《致水鸟》（1818）、《致带＃边的龙胆》（1832）、《大地》（1835）、《啊，你伟大民族的母亲》（1847）、《岁月的洪流》（1876）等诗不仅在当时得到文学界和读者的赞扬，而且以后也一直被视为佳作。有时人们将布莱恩特叫做“美国的华兹华斯”，在他那些最为人熟知的诗作里，他向自然、向美国的景观中去寻找神的证明。不论他的宗教自然主义表现形式如何，不论它表现为《对死亡的沉思》中对诗人讲话的那个“静止的声音”，或是《森林的赞美诗》里那些被诗人称做“上帝的第一所殿堂”的小树林，它总是显得优美而平和。从一开始浪漫主义的评论家们就注意到在他的诗里缺少“火焰”，缺少“灵感充溢的诗人”所特有的“那种大刀阔斧”。在他的诗里人们看到的是一种有节制的抒情，它（用华盛顿·欧文的话来说）表现出一种“纯净的升华，崇高的意境，凝炼、典雅的措辞”。很少有美国诗人在描写自然方面超过布莱恩特。他被寂静的森林所吸引，然而他关于人生短促、万物无常的斯多噶式的感慨，又因他无保留地信奉进步、相信它会带来好处而得到抵消。他的思想很少称得上深刻，但它们和他那一代人的需要却非常合拍。

作为政治鼓动作家惠蒂埃只得到他那个时代为数不多的人的赞赏，尽管这一小部分人十分擅长表达。惠蒂埃在废奴主义者们和其他激进的主张改革的人们当中都显得十分活跃，他激烈的情绪甚至常常显得同他平素那种贵格会教徒特有的温和的性情和宁静的举止奇怪地抵触。但尽管如此，他关于改革的诗仍然少有表现出不朽的价值。就连《伊卡博德》（1850）这样出色的作品，以其完美的音韵和无与伦比的锋利，也没有能比丹尼尔·韦伯斯特对 1850 年的妥协的臭名昭著的支持在人们的记忆中停留得更长久。作为记录新英格兰生活方式和传说的地方诗人，惠蒂埃才享有那使他生命的最

后十年增加光彩、使得他七十岁生日的聚会成为人们表达敬意的场合的名声（不过马克·吐温那篇令人难堪的关于三个冒充朗费罗、爱默生和霍姆斯的骗子的故事给这件 282 事添上了一个令人扫兴的尾巴）。《大雪封门》（1866）、《莫德·马勒》（1854）、《亚伯拉罕·达文波特》（1866）、《艾尔森队长的马背之游》（1857）以及《群山之中》（1869）的"序"等等作品，可以说是风俗画的文学变种，属于朴实无华的田园诗。

这些诗人当中，名声远比别人大的是亨利·华兹华斯·朗费罗，凡是有文学流传的地方人们都知道他的名字。他的著作被翻译成文明世界的每一种语言。在他之前从来没有哪一位诗人被人们这样喜爱地、不加批评地接受过，在他之后也没有。他的作品的这种似乎是轻而易举地征服读者的能力，毫无疑问也正好给他的生活中和他文学名声上的那些惊人的矛盾提供了解释。他极其渊博，极有教养，但在二十世纪初的一般读者眼里他却是美国的维多利亚文化的那种浅薄和空洞的代表。他的抒情诗有时十分出色，但他最出名、最受那些为他叫好的读者们欢迎的诗作在艺术上却十分平庸，有时在语言上、在比喻的使用上甚至自相矛盾，不知所云。许多读者认为他有一种"自觉的、乐观的信仰"，但这种表面上的乐观背后所掩藏的却是忧伤，有时甚至是绝望，是对人类的本质上是徒劳的努力的一种痛苦的意识。《生命颂》（1838）、《向更高处攀登》（1841）和《乡村铁匠》（1840）的作者博得了他的时代的称赞，但却遭到后世的批评。遗憾的是，这批评的声浪差一点淹没了写《潮涨潮落》（1880）、《我失去的青春》（1858）、《纽波特的犹太公墓》（1852）、《雪的十字架》（1879）以及好几首十四行诗、特别是在他完成但丁《神曲》的出色翻译（1864—1867）之时所作的那些诗的那位诗人。同欧文以及其他十九世纪中叶的浪漫史学家一道，朗费罗用自己的爱国主义诗歌和叙事诗参与了一个属于全民族的神话的创作。这神话具有不依赖于他本人名声的独立生命力，这一点从一系列作品的普遍流行中可以看出来：《保罗·里维尔的夜奔》（1860）、《迈尔斯·斯坦狄什的求婚》（1858）、《伊凡吉林》（1847）、甚至还包括《海华沙之歌》（1855）。一向对美国文化十分留心的温斯顿·邱吉尔对于朗费罗深受美国人欢迎的不朽的价值非常了解。当美国在第二次世界大战中宣布参战的时候，邱吉尔在他的欢迎辞中就引用了朗费罗《航船的建造》（1849）中的诗句。

奥利弗·温德尔·霍姆斯的才能局限在十分狭窄的领域内，可是很少有人能像他那样把有限的才能发挥得如此出色。霍姆斯善于交际，温文尔雅，谈吐风趣，头脑清醒。他享尽天年，一生中发表了近四百首诗，这些诗用他自己的话来说，绝大多数是"应命"而作的。他写诗欢迎外国客人来访，纪念图书馆落成，庆祝节日来临，向全国医学协会（还有全国卫生协会）致意，祝贺生日，哀悼死者。对霍姆斯怀着长久的崇 283 敬之情的爱默生认为这些诗总是"机智、精彩、非常得体"，堪称佳作。但是，作为一个作家，霍姆斯的名声既不是得自于这些应景的诗，更不是得自于他的三部"病例小说"（其中最引人入胜的是1861年出版的《埃尔西·文纳》），而是得自于他的十余首用幽默格调写成的诗以及两三首宗教诗。霍姆斯的幽默是显而易见的，它虽然谈不上深刻，但却十分机智、清新。像《最后的一片叶子》（1831）、《我的姑妈》（1831）等

作品，在处理它们所描绘的那些感人的情境时表现出的在辛辣的讽刺和富于同情的幽默二者之间的微妙的平衡都非常成功。《洞穴里的鹦鹉螺》（1858）和不那么著名、但却更加出色的《我们的局限性》（1850），是霍姆斯的更加严肃的作品的例子，它们比那些幽默的作品毫不逊色。这些诗，还有他的几本“早餐桌上”的书，表明他是一位真正严肃的作家。他在行医和授课之余的写作是一种实实在在的社会行为，是他对于他所理解的文明的价值观的肯定。

詹姆斯·拉塞尔·洛威尔在读者中从来没有上面这几位诗人那样受欢迎，他对诗的艺术的掌握也要逊色一些，尤其是抒情诗。他青年时代的作品中表现出来的那些缺点即使到了他的成熟期也没有完全克服：技巧上不成熟和不规则、说教、思维的混乱、以及过分做作的文风。对于这些不足之处，洛威尔本人同批评家们一样清楚，而且他常常向朋友们表示他的担忧。他把他的诗集《在柳荫下》（1869）叫做“在浪头下面，或者说是大西洋中的捕捞物”，这话不单是绝妙的双关语（集子里的许多诗都是在《大西洋》杂志上首先发表的），而且非常接近实际的情形。但作为社会评论诗人——不论是在他的品达体颂歌中还是讽刺诗中洛威尔在美国文学中的地位是很少有人比得上的。他在十九世纪40年代初为废奴运动所吸引，在那十年里写了数十篇诗和文章，为废除黑奴制度和其他的改革事业呐喊。他的敏锐和机智使他运用起讽刺的武器来得心应手。《当前的危机》（1845）、《论逃亡的奴隶在华盛顿附近被捕》（1845）等作品理所当然地被他的时代大加赞扬，而后世流传的则是《比格罗诗稿》（1848）。这部书形式上是一个名叫霍奇亚·比格罗的人写的诗和一个名叫霍默·威尔伯的神父写的文章的集子。比格罗是一位新英格兰的青年农民，是墨西哥战争的激烈反对者；威尔伯神父则是被洛威尔后来称为新英格兰的婆罗门的那个阶层的典型代表。全书是不同的语言和格调的出色的组合：散文、诗歌、经典的英语、扬基土话、歪曲的拉丁文。这部作品的有些部分已经过时了，这在针砭时弊的作品是不可避免的；然而其中有许多描写社会极度腐败的部分却具有永久的、普遍的意义。同时，这部书也是一部充满着希望的、有分寸地为人类控制自身的梦想和命运的能力辩护的作品。

284

一些有勇气的好心读者曾试图证明，按现代的文学鉴赏标准，照今天的学术价值观，这些作家仍然应当得到很高的评价。但事实已经表明，这是徒劳。当今的文学市场上流行的是荒诞、无理性、高度压缩的省略句式、多重象征意义、唯我论者的痛苦。时间当然会证明这些标准并不比批评家们所曾经使用过的任何别的标准的地位来得更加稳固，或许也并不比炉边诗人们的作品受到青睐的那个时代通行的那些标准的地位更加稳固。在他们那个时代，作品里流露出丰富的感情并不是坏事。表达的清楚明白乃至朴实无华，良好的感觉、充满希望的结局，这些都是好的作品和健全的思想所具备的品质。下面这几节取自朗费罗《一天结束了》（1844）一诗的诗句无论从精神上还是从格调上都可以说是代表了这些诗人们之所以受欢迎的那些特质：

来呀，来给我念一段诗吧，
　　一段朴实而真诚的诗歌，
让它安抚我激动的情感，
　　让我忘记白天的忧愁。

不要那圣哲的雄伟诗章，
　　那先贤的不朽吟唱，
尽管他们遥远的脚步，
　　在时光的长廊里回响。
……

我要听那平凡的诗人，
　　他的诗是心灵的歌唱，
就像阵雨从夏天的云层中降落，
　　又像泪珠从双眼的睫毛上流淌。

经过漫长的白日的劳碌，
　　又经过夜晚的种种不安，
他的心灵仍然听见，
　　那美的旋律和诗篇。

毫不难为情地用温情脉脉的口吻谈论文学的问题和魅力，这在任何时代都是极其普遍的。但这种方式在十九世纪的美国却特别流行。这种态度对于那些确信他们的时代远比先辈们的时代更令人困惑的读者们是一种安慰。他们面对的这个世界实在是充满了太多的问题，而在文学的遐想和怀旧当中，他们可以找到一种意义和价值的平衡。古 285 老的家园，对已经不复存在的未开垦的荒野的美好回忆，家中的火炉，这些形象在内战时期的美国已经成了一幅经典式画面的必要成分。

这些诗人的作品当中都有一个共同的成分：从火炉中发出的光。如同在霍桑的作品中那样，这暖融融的光辉给读者和作者照亮一个共同的范围，使双方都能在这里享受到想象的乐趣，听到忧伤的教诲。正是这样的火光使得朗费罗《路畔旅舍的故事》中的旅客们坐到一起，使他们将各自的故事和幻想一个接一个地讲述下去：

围着火炉团团坐着的，
是一群入迷的伙伴，
是美妙的声音使他们流连忘返。
他们从远方喧嚷的城市，

来到这路旁的小小旅店，
在古老的橡树下享受安闲。
火光在他们的脸膛上摇曳，
将跳动的身影投向墙边。
不要说海角天涯，北调南腔，
人人争先把见闻来分享，
都要将新鲜事儿听上两件，再讲上两桩。

在洛威尔的新英格兰田园诗《求爱》(1867) 里，年青人齐克尔第一次看见他的心上人赫尔迪时，她也正坐在暖洋洋的壁炉前。那景象竟一下子使那老实的扬基佬呆住了：

我是不是来到了天堂，
把这般的美人儿观赏，
便是那溪边的野蔷薇，
娇羞甜蜜也比她不上。

惠蒂埃诗歌中最令人难忘的部分，无疑也是在《大雪封门》的结尾诗人对读者发出邀请的时候：

请到家中炉边来与我同坐，
将记忆的双手向前伸出，
让它们享受柴火的温暖！
那不知来自何方的致谢之辞，
向我迎面飘来，
仿佛一阵清香来自看不见的新剪的草地，
或是池塘上飘着的百合，
在茂密的林中遮掩；
尽管不知它出于何方，旅途中人
却知道那甜蜜气息已来到跟前，
他于是停下脚步，光着额头，
去享受那空气的清甜。

必须承认，由于他们对于诗的范围和潜力的理解存在局限性，这几位诗人的成就 286 都受到了影响。他们的思想和观点过分容易地将他们引向这样一个结论，即艺术从最好的方面讲也只不过是一种逃避生活的方式；从最坏的方面讲，它仅仅是装饰品，或者是打发时间的手段。布莱恩特在1826年写道，诗和散文的不同之处在于它"排除所

有的令人厌恶的东西，所有令人感到吃力和使人疲乏的东西，所有过于琐碎、过于平常因而不能激起丝毫情感的东西。”稍后一些，朗费罗说，诗“应当用一首歌来填充生活的间歇，这歌应当能冲淡我们世俗的欲望，激起我们对于天堂和美德的爱。”在光天化日之下的市场上，诗人的作品是没有意义的；只有月光才能“显示”出诗的意义。连惠蒂埃这位勇敢而激烈的改革者，这位深切地关注充满苦痛的地球的不解之谜的不动声色的叛逆者，有时候也把他的艺术说成是对人生的劳碌和烦恼的逃避并为之辩护：

不要对我们讲波浪引诱了
那浸入海水的笔尖，或者是一种怪东西，
又有节奏又甜蜜，引我的笔离开了
今日的争斗和创痛。

他还在《开场白》(1847) 中告诉我们说，作为一个诗人他之所以有时不太成功，是因为他受到了来自生活的干扰，是日常的义务和劳作使得他的诗歌变得不纯熟、不悦耳。在这样一种态度占支配地位的情况下，难怪我们的霍姆斯大夫说：“同这个巨大的世界的宏大的脉搏比起来，同充满这世界的男人们和女人们的挣扎、劳作、争斗、造爱、求食、养育乃至临终比起来，文学是多么渺小啊！”

尽管如此，在我们或许可以称之为“炉边诗学”的这种态度的局限之内，还是可以找到一些有重要价值的东西，尤其是这些诗人关于诗在人生和人的同情心等方面的有益的作用的共同观点。同爱默生式的诗人一样，炉边诗人也具有代表性，因为他向我们讲述的“不是他的富足，而是我们大家的富足”。当然，两者之间有一个重要的差别：炉边诗人既不是先知，也不是“解放之神”，说他具有代表性，是因为他的作品典型地表现了在十九世纪具有思想的人们看来是文化与文明的等价物的观念和愿望。如果说这些作者也希望创造出一个伟大的民族的文学的话，那么这种创造得以实现的途径不是惊人的创新，而是要把那些主要是通过文学表现出来的所有的文化中最优秀的部分移植到这片土地上来。这些作者的诗歌既不是惠特曼式的呐喊的史诗，也不是爱默生式的深奥的谜语，而是用诗的语言表达出的古老而又平凡的真理，那些人类一刻也离不了的最基本的法则。在炉边诗人们看来，这些真理不是在某个辉煌的、神秘的 287 超验的瞬间启示中认识到的，而是通过对传统和文化、对人的经验的全部记录的依靠而得来的。对于人性本身是否有个核心这个问题，他们试图作出肯定的回答。他们说，在历史变迁的表象背后与之相互独立地存在着的，是人性的不变的成分；成功的人生应当体现出同这个不变的人性的核心所具有的正确而和谐的关系，应当在言语和行动中表现出节制和稳重的美德。

洛威尔写的下面这段话可以说是代表了他同时代的人对诗人的作用的看法：“一个伟大的诗人的最崇高的职能，当然就在于他可以向我们表明在那些看起来十分明显面熟悉的东西背后隐藏着多少变化、多少新奇的事物、多少机会。他并没有发明什么，面

更像是重新发现了他周围的世界。”他还说：“诗人的作用就是充当一个声音，不是在荒野里对一群已经着迷的跟随者们叫喊的那种声音，而是在密集的人丛中歌唱的声音，这歌声的翅膀把人们的共同的追求和同情心……带到更加高旷、纯洁、视野更加广阔的蓝天之上。”这些思想从品达罗斯的时候起就存在着；有时它们会显得不太时髦，但它们决不会过时。

一直到二十世纪为止，诗歌在美国文化中都起着一种重要的社会作用：作为一种公共活动，它表达全体居民的价值观、追求和自豪感；作为一种礼仪，它给各种场合增加了庄严的气氛；作为语言，它给人以灵感和美的享受。现代的人们所作的恢复这种古老传统的努力都没有收到什么效果，现代的读者们甚至难以了解它的价值。诗人从自己思想中的公共的部分向读者思想中同样的部分说话。他的信念告诉他自己，也告诉别的人，个别的即是典型的，普通的即是普遍的。拿霍姆斯的话来说，如果他写他自己感兴趣的东西，那“不是因为［那些兴趣］纯属是个人的，而是因为它们是属于人的，恰好是由听到或读到我的作品的人们或多或少也会有的那些体验所产生的。我发现自己和别的人们是如此相像，有时我简直对这种巧合感到惊奇。”

炉边诗人们的几乎每一篇流传下来的作品，都主要要归功于对这些公共性原则的成功的体现。洛威尔的力作《哈佛纪念会上朗诵的颂歌》(1865)，霍姆斯的那些引人入胜的咏事诗，布莱恩特的那些常常写得非常出色的“自由主义”诗歌，朗费罗的英雄体叙事诗和挽歌体的幻想诗——这些各不相同的作品都有一个共通之处：它们具有相同的目的，而且同样地赢得了公众的承认。老的形式是应当信赖的，那些熟悉的、经过考验的、可靠的东西给人以安全感。对于惠蒂埃来说（对其他炉边诗人们也是如此），诗的魅力在于“它的朴实无华，以及它对于日常生活中的喜悦和悲伤所表现出的真诚的、毫不做作的同情。这是一种在家里学到的、日常生活中的旋律。……是关于家，关于自然，关于人的感情的诗。”正是这些因素赋予了《大雪封门》以经久不衰的感染力。正如罗伯特·佩恩·沃伦曾经非常精辟地指出的那样，这样的诗只可能出自一个刚刚从乡村生活向城市化和工业化迈出了不可逆转的第一步的社会。新的美国有着“更大的希望、更大的恐惧”。新的美国“拥挤的城市生活”的新的秩序，要求诗人从艺术的永恒中找回那似乎已经随着旧的生活方式和风俗习惯消失了的安全感。用沃伦的话来说，惠蒂埃“不仅向过去寻找一种个人的再生和继续的感觉，而且寻找一种新的秩序和昨天的美国之间的延续的感觉”。

或许可以说，十九世纪有时给了布莱恩特、朗费罗、惠蒂埃、霍姆斯以及洛威尔等人太多的赞扬，是一件令人遗憾的事，尤其是当这种赞扬是伴随着对沃尔特·惠特曼、琼斯·维里、弗雷德里克·戈达德·塔克曼等人的贬低时更是如此（尽管有证据表明事实上炉边诗人们的时代对他们的评价比人们记忆中的要来得冷静，记忆在这一点上是有偏见的)。十九世纪的美国对于自己是一个有自己的文学的社会这一点十分敏感，对于它的“歌喉”不免大事渲染，乃至于过分。二十世纪的美国作者和读者们已经以前辈们不可能也不敢想象的方式充分证明了美国文学的价值。但是，这些后来取

得的成就没有理由使当年炉边诗人们的旋律湮灭无闻。

托马斯·沃瑟姆 撰文　　敖凡 译

妇女作家的崛起

从 1814 年到 1840 年这段时期，写作变得职业化并开始具有今天这种性质，换
289 言之，它成了为赚钱而向尽可能多的购买者销售同一印刷品的商业的一个组成部分。早在亨利·福特的装配线开始生产汽车之前一个世纪，印刷工业已经在美国率先进行大规模生产，它的服务对象是大量渴望阅读的读者群，而他们的出现则是人口增长、城市化和生活水平提高的结果。造纸技术和书籍装订技术的革新，轮转式印刷机的发明，性能良好的公路和铁路交通网的建立，美国邮政部关于书籍邮寄费实行特价的规定——这一切都使得在全国范围内投送大量的廉价印刷品成为可能。

在一个做生意已经成为一切的社会中，出版家既有理想主义的一面，同时又是抓紧一切机会赚钱的生意人，他向人们提供他们喜欢阅读的报刊、杂志和书籍。在过去的时代，作家的读者群相对说来比较小，而且常常由作家本人的亲朋好友组成，这些人的社会地位也比较高。现在的读者希望读到的东西则与过去的作家为他们的读者写作的东西大不相同。过去的读者是一些有教养的绅士，他们希望文学作品能表现作者的语言才能和创造性，充满机智和旁征博引，这样他们就会感到作者与他们同声相应、同气相求。不过，这样一些标准对于为数众多的广大读者来说并没有多少意义。而且到了十九世纪，有教养的绅士读者在美国已愈来愈少。一般面论，有钱并且有闲的美国人并没有为保持或发展美国的文化生活做出任何重大的贡献。因此，填补这个空缺是数量巨大的妇女和年青人，他们成为十九世纪美国文学作品的主要读者，出版商们
290 也因此不得不寻觅和培养适合这些人的胃口的作家。

带有传统印记的男作家们要么对这种任务不屑一顾，要么就是不适合承担这种任务。出版商们只好在妇女中物色作家。如果我们不抛掉固有的成见，即将女作家看作是一种性别上的怪物的话，那么我们就不可能正确理解女作家这一社会现象。恰恰相反，通俗读物的出版商和编辑大力鼓励和支持他们的女读者们的文学抱负。对于那些成功而雄心勃勃的女作者，他们总是以认真的态度评论她们的作品并报之以尊敬。从民主的观点来看，通俗文学可以被视为形成真正的文学趣味和鉴赏力的中间阶段。愿意为这个发展阶段提供材料的作家理应受到褒奖，因为在一个教育程序不高而且良莠

不齐的大众之中，他起着提高审美标准、道德标准和敦风化俗的作用。女作家的出现可能是，而且常常被认为是普遍文化水准提高的标志。

妇女当作家与传统观念并不相悖，因为与妇女有关的传统观念主要限制了妇女的工作场所，而不是工作本身。(例如，当时的妇女在家里照顾病人被认为是适宜的，但不允许在医院里工作。)值得尊敬的有教养的妇女不会在公共场所工作，但写作不会有这个问题，因为这项工作是在家里做的。此外，人们建议妇女写那些受读者欢迎的轻松作品，如见闻录、亲切的随笔、故事和小说（这种体裁尚未成为高级文学）、抒情诗和应景诗等，而不要去尝试写作布道文、演说词、论文、历史著作或史诗。妇女作家们一般也赞同这些看法，因此当时社会关于女性特点的固有观念并未受到影响。事实上很多妇女作家对妇女的地位和两性差别抱着极其传统的观念，因此假如要求她们超出女性的范围来考虑她们自身的话，她们一定会感到十分惶恐。在众多的故事之中，女主人公认为写作是一门适合于她们的职业，只要她们有着相应的才能和决心。

的确，社会上一些人有时会表现出他们对纳撒尼尔·霍桑在激愤中称之为“涂鸦的女人们”的敌意。然而霍桑这句常被引用的评语是在写给他的出版商的一封信中说的，他并没有打算公开发表自己的看法。而且在写此信之后的一个月，他就出于对范妮·弗恩的《露思·霍尔》的激赏而收回了上述评语。然而在后来反对女人从事写作的浪潮中，霍桑这句未经深思熟虑的话却被人用来当大旗使用。从南北战争之后到现在，对女作家的敌意在文学界中已成为司空见惯的事情。 291

不论这个时期的女作家采用什么文学样式创作，她们的作品总是与“家庭”这一主题密切相关。但这并不意味着她们只描写家庭，或者家庭被美化为人间天堂。不少女作家创作的作品是惊险的冒险故事，或者是带有异域情调的情节剧，而且她们之中许多人对美国的家庭生活持激烈的批评态度，因为她们认为，在美国，家庭对于社会既没有影响力，而且又得不到社会的支持。正因为如此，一般人认为与家庭有关的价值观，如成员之间的亲善关系和利他主义等，都处于危机之中。北方的男人每天晚上下班回家（在此之前还要在俱尔部呆一会儿，喝一杯白兰地，抽一支雪茄）总是显得疲惫不堪、脾气暴躁；而南方的男人手中拿杆枪成天在游廊上闲逛，总希望能遇到什么令人兴奋的事情，这些都是女作家在她们的作品中常常描绘的家庭情景。不稳定的国民经济（在1817年、1837年和1857年曾有过严重的经济衰退）使得富裕的家庭在一夜之间倾家荡产，或者使贫穷的家庭一下子大发横财。丈夫的死亡或破产使得娇生惯养的太太成了为了谋生而挣扎的女帽商；而另一位男人在投机生意上的胜利则使他的女儿由纺织女工一跃成为社交界的新秀。家庭的基础如此不稳固，女人们怎么可能希望始终保持它的体面呢？而且在拥挤的城市之中，想要维持家庭这个避风港也是很困难的。如果一个家庭中的每样东西都需要用钱来买，那么这个家庭怎能避开商业价值及其压力呢？如果家庭里的仆人都是穷人或移民，那么这个家庭又怎么可能割断与政治的联系呢？

一般而言，这个时期的女作家是从中产阶级和盎格鲁撒克逊白人的角度来描写社

会生活的。她们愿意描写穷人和异邦人的生活，但条件是这些人必须很有教养，她们对其他文化的领悟能力也不强。此外，女作家的创作还揭示了另一种紧张关系：这些女作家主张家庭应该对社会生活具有更大的影响，然而她们的作品却表明事实与她们的希望完全相反——以竞争为基础的个人主义价值观，泛滥的消费欲以及唯利是图等侵蚀了家庭生活并造成家庭悲剧。尽管女作家们认为，为了使国家能够生存下去，上述趋向应予逆转，但除了寄希望于具有强大影响的个别人物之外，她们又提不出实现这种逆转的具体办法。在这个方面，她们的思想并非她们想象的那样与占主体的文化思想有着很大的区别。尽管如此，女作家们还是不断地提出建议，她们认为只要使家292 庭成为国家的价值观的集中体现、并使妇女得到真正的自主权，美国社会就能得到改造。这种改造将不会使妇女离开家庭，而是使她们将在社会生活的各个方面都具有影响力。新的社会秩序将使妇女拥有领导权，妇女的未来就在于为此作准备并接受领导权。宣传家庭的价值观也即是将这些价值观推广到社会中去，使它们进入男人们的天地，因此女作家的职业与她们的主张是并不矛盾的。

宣传家庭的道德伦理观念只是女作家们公开宣布的目标之一。更具有实际意义的是，她们努力在青年读者面前树立一系列榜样，以便帮助他们成为一个经过改造、并建立在家庭价值观基础上的国家的公民。从更广泛的意义上讲，她们力图忠实地记录她们眼中观察到的风俗习惯、各式各样的人物以及美国社会生活的风貌。因此，在南北战争之前的妇女作家的作品中，我们可以发现一种执著于精确刻画日常生活外观的倾向，如果说在理论上讲，这还不是现实主义文学，但在事实上它却可以称得上是。此外，从这些作品我们还可以看出，她们把写作视为一种爱国的行为，在此意义上讲，“女人的创作”与男性作家的作品之间的界限已经消失。这些女作家还认为，在她们所处的社会中，人们要么拼命地工作，要么就放荡胡闹，是她们给社会提供了健康的娱乐，使大众在文学的想象活动中获得娱悦。

尽管这些女作家有着开明的家庭观，并希望美国社会由于那些有着重大影响的家庭的努力而得到改造，但是她们的成功和突出地位却把她们推到商业化的大众社会之中。早在十九世纪二十年代，妇女就开始既向杂志投稿，也编辑杂志。例如，萨拉·约瑟法·黑尔曾长期担任颇有影响而且销路甚好的妇女杂志《戈迪妇女丛刊》的编辑和社论撰写人。她反对妇女拥有选举权，然而对妇女的教育却十分关心，因为她是一位有影响的人物，所以她对前一项改革具有阻碍作用，而对后一项改革则具有很大的促进作用。作为杂志期刊的记者和撰稿人，女作家们定期发表信件和专栏文章，这就使得她们必须走出家庭去观察社会。她们主持或参加文学性的聚会，并在报纸上发表关于这些聚会的文章。她们的照片登在流行杂志上，并附有颂扬性质的传记材料。人们向她们征询有关社会生活各个方面的问题的意见，并希望她们能支持各式各样的慈善事业，崇拜者们也常常登门拜访她们。出版商罗伯特·邦纳为了确保他的小说周报《纽约总帐》的成功，便请求 E. D. E. N. 索思沃思允许他独家连载她的小说，同时他还得到了独家刊登幽默作家范妮·弗恩的专栏文章的允诺。并且把他付给这两位女作家

高稿酬的数目公之于众。到了1858年，《纽约总帐》的发行量就达到了四十万册。尽 293 管她们并非十分情愿，这些妇女事实上成了社会中的显要人物，其结果使大众对妇女在社会中的抛头露面变得更加易于接受。

这些妇女作家无论在思想上或是在文学实践上都具有共性，但这并不意味着她们是一个模子里面倒出来的。在下面我们将举出四位女作家为例证，她们迥然不同的文学生涯说明了独立战争以前的女文人有着种种不同的类型。第一个极其成功的的女作家的例子是凯瑟琳·玛丽亚·塞奇威克，她出生在一个富裕、古老而且颇有名望的马萨诸塞家庭。不管她从事写作的个人动机是什么（她常常情绪忧郁，精神不振，也许最初把写作当作一种治疗的方法），她早期发表的作品贯穿了爱国主义热情，并表明她赞同宗教唯理论，认为女性应该依靠自己。塞奇威克与詹姆斯·费尼莫·库柏一道，被十九世纪二十年代的批评家们誉为正在崛起的美国文学的主要缔造者。不仅如此，在风格典雅和清新明快这两个方面，塞奇威克的文笔无疑都超过了库柏。在十九世纪三十年代中期，她中止小说创作，转而写作论文，鼓吹宗教宽容和社会宽容，为妇女教育大声疾呼，并主张废止决斗，改善城市贫民的居住条件和改革监狱制度。她的这个转变虽然对于文学说来是一个损失，但却清楚地表明了一个女人能够利用她在社会中的地位为公益事业做出有益的贡献。

塞奇威克的文学声誉主要建立在她早期创作的五部小说之上。这些小说每一部都具有革故鼎新的意义，在美国文学中堪称重要但却遭受忽略的先驱之作。它们是：《新英格兰故事》（1822），一个关于当时的一个小城镇的生活的故事，作者在书中抨击了宗教偏执狂；《雷德伍德》（1824），此书是一部具有地方色彩的力作；《霍普·莱斯利》（1827），一部关于印第安人的小说；《克拉伦斯》（1830），一部社会风俗小说；《林伍兹一家》（1835），一个关于美国革命的故事。在这些小说中，塞奇威克始终致力于刻画美国这个国家的特性并塑造美国女公民的完美典范。作者从理性的角度考察了狂热的宗派主义，还从国家主义的角度考察了地方主义。塞奇威克崇尚理性，一贯描写那类明达事理、独立自主、具有道德勇气并反对多愁善感的女性形象。

在塞奇威克的小说中，女主人公在紧要关头总会以某种救援他人的行动来显示她的大义大勇：霍普·莱斯利从监狱中救出一位印第安妇女；爱伦·布鲁斯（《雷德伍德》中的女主角）在她的对手即将溺毙之际救起了她，她还从震教徒那里救出了另一位青年女子；格特鲁德·克拉伦斯在一个化装舞会上"拐"走了她的好友艾米莉，从而把她从一个浪荡子手中救了出来。在她的最后一部小说《已婚还是单身？》（1857）中，塞奇威克谨慎地探讨了女权运动中的新女性们公开争论的一些话题。这部小说的女主 294 人公出身上层阶级，由于她别无选择，差点嫁给一个浪荡子。塞奇威克通过这个故事阐述了她的主张：妇女除了懂得婚姻生活之外，还应认识社会生活。

塞奇威克的创作生涯对其他妇女作家很有影响。她的家庭关系和具有典范性的生活有助于使写作成为女性的一项值得尊敬的职业，并受到评论界的认真对待。她用优雅的文体创作，表现了描绘和塑造人物性格的才能（至少在描写一些小人物时她显示

了这种才能），她从事历史研究，真实地刻画了她那个时代的社会生活，这一切都使得她的作品当之无愧地受到好评，而且她的道德思想和爱国主义情操也深受人们的尊重。她的作品尽管在表面上没有表现出政治倾向，但实际上是在杰斐逊时代宣传杰斐逊的价值观。这说明妇女作家可能通过隐蔽的方式对社会生活进行评论。但是，一些人也用她的事例来贬低妇女作家的创作动机，说她们纯粹是为了自己而写作，要么出于消遣，要么就是为了赚钱或满足个人野心。上述动机对于男作家来说总是理所当然，不成问题的，甚至还得到百般的卫护和尊重，因此，塞奇威克的事例也充分说明，在那个时代，女作家受到的对待是与男作家不同的。

与塞奇威克一样，莉迪亚·玛丽亚·蔡尔德也是马萨诸塞人和唯一神教教徒，但她没有塞奇威克那种家庭背景，而且在希望成为职业作家这一点上从未动摇过。在她的文学生涯中，她把精力主要用于为杂志撰搞，编杂志，以及写作一些为妇女们提供忠告建议的书籍等。她发表的第一部作品是非常受读者欢迎的历史小说《霍波莫克》(1824)，书中描写了印第安人与白人妇女的跨越种族界限的爱情。此外她还创作了两部小说：《叛逆》(1825) 和《斐洛塞亚传奇》(1836)，前者是关于美国革命的，后者以古希腊为背景。在这两部小说中，我们都可看到十分坚强的妇女形象，以及妇女之间的始终不渝的友情。

在 1832 年，蔡尔德发表了《为那些被称之为非洲人的美国人呼吁》，这使她远离妇女作家写作的范畴。这篇文章的内容可以从标题看出来，作者认为，作为美国人，黑人理应得到法律的充分保护并拥有与白人均等的就业和受教育的机会。这篇文章使她在刚刚兴起的废奴运动中占有重要的地位，但却使她过早地结束了将近十年的文学生涯。在十八世纪四十年代初期，她重新成为受读者欢迎的作家，这时她已是《波士顿信使报》的记者。她把发表在这家报纸上的专栏文章加以修订，并以《纽约来信》(1843—1845) 为标题结集出版。这本书信集给读者提供了蔡尔德随笔创作的优秀样本。它显示了作者对社会生活的洞察力，并给读者提供了关于纽约生活的包罗万象和卓有见识的记述。应时而作的随笔适宜于表达她的个人主义，例如，她曾在不太长的时期内担任《全国反对奴隶制旗手》的编辑，在她辞职时，她这样说道："我是一个毫不含糊的个人主义者，因此不可能担任任何组织的机关刊物的编辑。"她的独立不羁的姿态也使她远离女权运动。蔡尔德的一生表明，精力过人的妇女能够在社会生活中为自己开辟一条道路。她把精力主要用来捍卫黑人和印第安人的权益，因为她认为他们受到的歧视比妇女受的歧视还要大。

295

妇女文学家的第三位先驱是安·索菲娅·斯蒂芬斯。在回顾她成功的创作生涯时，她说当她还是一个很小的孩子的时候（她那时甚至不知道作家为何物），就决定从事故事的创作。她的丈夫是缅因州的《波特兰杂志》的发行人，斯蒂芬斯是他的编辑和撰稿人。在 1837 年她移居纽约，并因此与当时重要的畅销妇女杂志《女士们的伴侣》、《格雷厄姆杂志》和《彼德森杂志》等建立了联系。她的大多数小说都是在这些杂志上连载发表的。斯蒂芬斯写了两打多小说，其中最重要的是《时装与饥馑》(1854) 和

《旧家宅》(1855)。这两部小说的故事极其动人，作者细致地刻画了纽约的贫穷阶级和有产阶级的生活，并把这两种生活加以比较。对于城市贫民的生活状况，作者也表达了她的愤慨，因为他们别无选择，只有生活在这种状况之中。这两部作品显然受狄更斯和欧仁·苏的作品的影响，在十九世纪四十年代，这两位作家在美国深受欢迎。这两部小说属于暴露社会黑暗的小说，按照标准的美国文学史的说法，这种类型的小说正式在美国出现是半个世纪之后的事情。

不管斯蒂芬斯道德说教的动机或道德观点如何，她最杰出的才能在于她善于创作色彩鲜明的、具有情节剧效果的故事。一般人认为女作家只能写那些内容干净而且纯属教诲性质的小说，并因此嘲笑她们，说她们是乡村女教师。斯蒂芬斯则突破了这一樊篱，她认为妇女（包括女作家和女读者）的阅读范围不应该仅仅局限于家庭和壁炉，还应该包括一切令人兴奋和具有娱乐性的东西，甚至可能是血淋淋的厮杀。她深受读者欢迎的事实为女作家赢得了一席之地。在比德尔出版社推行它那著名的出版廉价本小说的计划时，重新再版了斯蒂芬斯的早期作品《马勒斯加：一个白种猎人的印第安妻子》，并把它作为这批系列小说的第一部。除此之外，斯蒂芬斯还写了六部廉价小说，然而她并不是这批系列小说的唯一女撰稿人。耐人寻味的是，很多文化史学家认为这套系列小说毫无例外地体现了男性的价值观。

在论及南北战争之前的有影响的女作家时，我们应该特别提一下玛格丽特·福勒。这位才智和精力都不同凡响的女作家是马萨诸塞人，她父亲亲自教育她并允许她自由阅读他那藏书丰富的图书馆中的书籍。她渴望提高自己的水平并成为知识界的一分子，但由于她需要照料弟妹，所以不得不呆在家中。后来在她的怂恿下，全家迁往一个离波士顿较近的地方居住。在那儿她以“座谈会”召集人的身份开始其“职业生涯”。这些座谈会在一些妇女的家中举行，由福勒选定一个有关哲学的话题，并在她的指导下进行讨论。这些妇女以前谈论的话题一般都局限于家庭的事情，她们发现这些聚会十分有益于心智，因此在她们此后的生活中，每当她们回忆起福勒，她们的心中都充满了爱戴和感激。 296

玛格丽特·福勒后来成了爱默生和梭罗的密友，并成为超验运动的一个重要人物。她是《日晷》的编辑，并在这个杂志上发表了很多论文，其中包括一篇题名为《一场伟大的辩论》的文章。她在1846年将此文加以扩充，并用“十九世纪的妇女”为标题发表。这篇文章是首次女权大会召开前两年发表的一篇强有力的妇女宣言。玛格丽特·福勒认为，正如爱默生等超验主义者主张男人们具有天生的神性一样，妇女也具有这种天生的神性。她还认为，除非男人们承认妇女是与他们平等的，他们就不可能声称自己具有神性。尽管福勒相信男人们最终会承认妇女是他们平等的伙伴，但她仍然指出，如果妇女想改善她们的生活状况的话，在目前还是得依靠自身的力量和彼此的团结。在福勒的身上，既体现出自我培养、自我表白等具有男性色彩的超验主义信条的影响，又表现出她作为女性对团结一致的信心。她相信如果按照当时的社会对“男性”这一词的理解，任何男人都不可能是百分之百的“男性”；同样地，也没有一个女

人可能是绝对的“女性”。把这些陈腐的男女区分法硬套在活人身上是对整个人类的贬低和侮辱。

爱默生和梭罗等超验主义的中坚人物发表的有关两性的陈腐言论逐渐使福勒感到厌倦，这些人一味空谈而不行动的作风（这不是男子汉的作风）也使她深感失望。于是在1844年，她接受了贺拉斯·格里利的聘请，为他主办的读者甚众的改良派报纸《纽约论坛报》写稿。她作为该报的专栏作家和书评家工作了数年，随后又作为记者到欧洲采访，在那儿她结识了若干文学界和政界名流。她最后在罗马定居，并投身于革命政治活动。她与一个名叫乔瓦尼·奥索利的罗马贵族同居，给他生了一个孩子，但并未结婚。1849年罗马革命失败后，她与奥索利及其儿子乘船返回美国，但因该船在纽约附近的海岸倾覆而遇难。为了纪念福勒，朋友们把她数量甚多的文章结集出版。这部文集既起着为她那独树一帜的个人主义进行辩护的作用，又是对她在美国知识界所起的作用的一种表彰。作为一个女人，她的言行以及她为妇女所做的一切并没有引起人们应有的重视，她是美国超验运动的中坚人物这一事实也被人们忽视了。

从1800年到1850年这期间，至少有八十名美国女诗人出版了诗集，在杂志上发297 表诗歌的妇女的数目则超过上述数字的两倍。诗歌不时在这个国家的报纸上重印；诗集出版之后，其中受读者欢迎的篇章被摘选出来，收入文学作品鉴赏集和年鉴。尽管亨利·华兹华斯·朗费罗是南北战争之前在美国最受欢迎的诗人，美国人阅读并背诵的本土诗歌中的大多数还是女诗人的作品。当时最有名的三位女诗人是莉迪亚·亨特利·西格尔尼、伊丽莎白·奥克斯·史密斯和弗朗西丝·奥斯古德。她们在诗歌创作中运用了不同的方法和技巧，并展示了多姿多彩的风格。

在这三位女诗人中，西格尔尼是最重要的一位。这倒不仅仅是因为她的作品最受读者欢迎，而是因为她与凯瑟琳·塞奇威克一样，对其他女作家有着极大的影响；此外，她还影响了读者的阅读趣味，使他们认识到应该怎样理解和欣赏女诗人的作品。她在1815年出版了第一本诗集，在此后的半个世纪中，她一直积极从事创作，她的作品出现在所有重要的报刊杂志上，终其一生她一共出了六十本诗集。她在1834年发表的《诗歌集》曾多次再版；在1849年，她的诗歌以豪华本的形式出版，这一套豪华本诗集的其他作者还包括布莱恩特和朗费罗。她执意“以女性的身份”从事写作，并以她本人的例子说明了妇女作家所拥有的机会和所受到的限制。西格尔尼认为，以女性的身份写作意味着女作家的主要任务在于抒发感情，并着重描写最直接的个人感受，其中最重要的是当母亲的体验，女人在世界上的目的是为了当母亲，只有当她们担负起养育后代的职责时，她们的生命才有意义。

然而，西格尔尼这种处理理想题材的方法却始终受到现实的威胁，最具有威胁性的莫过于母子关系的断绝或终止。因此，西格尔尼大部分诗歌的主题是关于母亲的死或孩子的死。这类诗与冥想诗基本上没有什么关系，因为在冥想诗中，关于死亡的沉思引发的是对于人生意义的探索。这类诗也与英雄体的哀歌不同，因为后者是关于某个杰出人物的死亡的。在西格尔尼的诗歌中，死者是一些普通而默默无闻的人，诗人

主要是从死亡对活人的可怕的打击这个角度来着眼的。

今天的训练有素的读者也许会觉得这种诗不足取，一方面由于在诗歌中如此公开地激情洋溢地表达情感已成为一种被人们嘲笑的方式，另一方面还由于西格尔尼使用的语言和意象太缺乏个人特色。然而西格尔尼既没有想使诗中描写的事件变成她深切的个人感受，也没有去选择词藻，从而使那些事件更加具有独特的意义。恰恰相反，她有意使用人人都懂得的大众化语言来描写个人的经验，这样，那些只具有个人意义的成分在诗中就被剔除了，内心的悲哀通过标准的语言表达出来。在现代读者的耳中，这些诗听起来有点像印在表达问候的贺卡上的诗句，而不太像严肃的诗歌。西格尔尼采 298 用了种种诗体，其中她最喜欢的是民谣和童谣（每四行组成一个诗节，其韵律是三拍和四拍交替）。这也是艾米莉·狄金森喜爱的诗体，然而在运用这种诗歌形式时她与西格尔尼有所不同。狄金森把这种诗体作为基础，并在此基础上构筑了她那颇具个人特色的诗歌；西格尔尼则只是严格地遵循了这种诗体，她按照节拍写作，力求做到押韵的完美和可预见性，她关心的是诗歌的明白晓畅和可读性，因为只有这样才能为广大读者所接受。

伊丽莎白·奥克斯·史密斯既写诗，又写小说和随笔。作为诗人，她的声誉主要是建立在她那由七个部分组成的叙事诗《无罪的孩子》(1843）之上。这是一首关于女人的灵性的冥想诗，它叙述了上帝的孩子夏娃的故事，仅仅因为她在男人的前额上吻了一下（那是她第一次纯洁的吻），她那美好的灵性就遭到了扼杀。与西格尔尼一样，奥克斯·史密斯在一个具有威胁性的环境中推出了她的理想的妇女形象，在这里，这个环境指的是两性关系。而且妇女的灵性并没有能存在下去；理想只存在于童年的梦境之中。这首诗采用的诗体是简单的民谣体，然而其语言却极其抽象，因为作者认为这种语言与其寓意的内容是相匹配的。

奥克斯·史密斯的家庭主要靠她挣钱养家活口，她十六岁时父母把她嫁给一个她并不爱而且岁数几乎是她两倍的男人，这是她后来十分热衷于女权运动的原因之一。她在《纽约论坛报》上发表了关于妇女问题的一系列文章，并在1851年用“妇女和她们的需要”作标题将它们结集出版。史密斯认为，自从被逐出伊甸园之后，人类就生活在以男性为中心的世界之中。在这个现实世界里，妇女必须具有与男性同等的机会，这样她们才可能拥有不结婚的自由。婚姻是女性的唯一选择，因此对于妇女来说，根本就不存在任何选择。但是，如果妇女能够根据自己的意愿结婚或者不结婚，那么世上就不会再有坏的婚姻，人类的婚姻制度也就不会再徒有其虚伪的外表，而成为一种真正的好的制度。奥克斯·史密斯还认为，如果人类没有堕人凡尘，妇女就不会去要求与男性均等的权利，这是因为男女两性具有本质的不同：男人是物质性的，女人是精神性的。由此可见，尽管奥克斯·史密斯鼓吹男女具有相同的权利，她还是不愿意放弃她关于女性的本质的看法，即是说妇女在精神上优于男性。

弗朗西丝·奥斯古德出生于波士顿一个富裕的家庭，从十四岁起就开始在一家少年杂志上发表诗歌。她与其夫于1839年迁居纽约，并积极地向美国主要杂志投寄诗稿，

一共出版了六、七本诗集和散文集。她与纽约的文学界人士过从甚密，有一段时期与艾德加·爱伦·坡保持着特别密切的关系。她的诗歌创作的特点是：诗歌的篇幅都不299 长；敢于使用复杂的诗节形式和韵律；诗歌的措词的意象可以预料得到；使用具有谐趣的脚韵和嘲讽的语调，其结果使得诗歌变得轻松明快。在二十世纪的女诗人（多萝西·帕克、埃德娜·圣文森特·米莱和菲利斯·麦金利等）的"轻诗歌"中，我们也可以看到类似的技巧。对于奥斯古德来说，女诗人的职责在于以第一人称抒写有关爱情的题材。这种诗歌可能会导致陈词烂调和故作悲伤，但这可以通过讽刺性语调和戏剧性的人格面具的使用而得到避免。在她的诗歌中，妇女因爱情而憔悴这一主题得到了强调，然而后来却逐渐被诗歌的语言和形式所否定。在她的一首长诗《幻想的飞翔》中，奥斯古德把幻想这个"奇异的轻快的小东西"描绘成一只小鸟或蝴蝶，它有着灿烂多彩的双翅，一会儿跳华尔兹，一会儿又转圈、歌唱，把那些严肃的家伙（男人、理智、逻辑）弄得十分狼狈，它还使所有那些想用别针钉住她的人们的企图未能得逞。在这首诗中，奥斯古德实际上把幻想看成是她本人的化身。除上述的女作家之外，还有许多其他的女诗人，在她们之中，艾丽丝·卡里和菲比·卡里这两姊妹引起了她们同时代人的注目，这是因为她俩是在边远地区极其贫穷而艰难的生活条件下开始写作的。她们出生在辛辛那提北部的一个贫苦农民的家庭。在这个才开发不久的地区，这两个青年女子忍受着西部生活的艰辛，并经历了丧母失妹之痛。她们在牛油蜡烛的灯光下写作，其散文作品和诗歌先在西部杂志上发表，后来又被东部的编辑们发现并在其杂志上转载。艾丽丝·卡里在1852年发表的《舒适的角落》收集了她写的关于西部地区的见闻札记。这本集子是卡罗琳·柯克兰在1839年发表《一个新家，谁愿意跟着到这里来?》之后的同类作品中最重要的一部。在这些札记中，作者从妇女的角度叙述了她亲身体验的移民生活，并刻画了一些战胜艰苦环境的理想的移民形象。《艾丽丝·卡里和菲比·卡里诗歌合集》于1850年出版，在此之后两姊妹移居纽约。在那里，她俩主持星期日晚会达十五年之久，接待了若干艺术家、作家、知识分子和行动主义者。她俩不但是废奴运动和妇女参政运动的坚定的支持者，而且积极投身于其他进步事业。与她们那个时代的很多女作家一样，她们认为应该利用自己的社会地位所提供的机会来积极促进公益事业。

在1850年，苏珊·沃纳发表了她的《广阔的世界》，这本小说的面世标志着南北战争前妇女创作最重要的潮流的兴起。在以后的十年中，出现了大量的仿作，其中不乏与原作一样成功的作品。这些作品都描写一位女性从幼年到青年的成长过程，以及她那富于个性的、独立的但仍能被当时文化所接受的女性人格的形成过程。在这些小说的开头，家境不好的女青年在感情上和经济上都没有人支持，并被迫在一个敌对的世界中谋生，在此之后便是程式化的情节。在一本又一本的小说中，女主人公历经300 "磨难"，并最终取得"胜利"，按照当时的说法，就是终于能"自己依靠自己"，今天我们则把它称为自主或独立。除了主要情节之外，这些小说还往往有与主要情节相对照的次要情节，如描写那些消极软弱的妇女如何经不起恶运带来的考验，或者那些利

用姿色操纵男人并取得了炫目的然而却十分短暂的成功的女人。

有着上述总的情节的小说还可分为两类，一类具有较多的家庭色彩，另一类则更与情节剧接近。在前一类小说中，作家们展现了他们现实主义的倾向和手法。程式化的情节在这些小说中已经被一用再用，为了达到花样翻新的目的，作家们只好细致地描写某个特定的环境以及其中的人物。在那个时代，很多小说之所以得到评论家们的赞扬，是因为它们精确地刻画了美国不同地区的日常生活和风俗习惯。与情节剧更接近的那一类小说则有着不同寻常的背景和离奇的情节。书中的女主人公置身于危险而令人兴奋的环境之中，她有机会显示男性的英雄主义，然而却没有表现出令人倾倒的女性的优雅。这些小说的语言极其华丽，或者说过于夸张。然而它们的背景（城市或荒野）却使它具有可信性。此外，这一类小说也拥有它们的更娴静的姊妹们所有的家庭价值观，而且这些作品中激情奔放的女主人公发表的关于女性的能力和独立性的宣言甚至还更有力。在上述的两类小说中，作家都有机会展示其个人的特色，尽管书中一再出现说教的倾向，但是如果我们把整部作品仅仅归纳为某一条道德教训，那么这部作品的大部分内容就会受到损失。

在这里我们可以把在1850年出版的畅销书《广阔的世界》作为例证。在这部作品中，作者叙述了一个孤女如何在感情上逐渐成熟的过程，表现了她作为英国新教会派信徒的虔诚。在她的母亲去世后，埃伦的父亲抛弃了她，之后她被姨母收养。埃伦在纽约州的北部的一个贫穷的农庄长大，她的姨母是一位心地善良但心胸狭窄的女人，她对儿童的内心世界一点也不理解，而且看不惯从大城市来的埃伦的生活方式。尽管出于无心，那位心直口快的姨母常常使埃伦受到伤害。而这往往会激起读者对埃伦的同情。与此同时，沃纳也指出了埃伦的弱点，如任性、自私和好发脾气等，并把宗教信仰作为解决问题的办法，埃伦因此获得了自我控制的能力，也敢于向虐待她的人作斗争，并得到了她的对手的尊敬。然而上面叙述的中心思想并不是这部作品的一切；在这部作品中，值得注意的还有关于乡村生活的极其细致的描写，它们是如此真切动人，以致于当时的主要文学杂志都认为这部作品是对美国文学的一大贡献。在这部小说中，沃纳不但以诚挚感人的笔调描写了主要人物，而且还刻画了一系列有趣的次要人物的形象，他们讲的方言土语颇具地方特色。通过使用这样的语言，沃纳无疑对用美国本土语言创作起着促进作用。

玛丽亚·苏珊娜·卡明斯创作的两部小说极受读者欢迎，它们是按沃纳的小说模式创作的，但它们不仅与《广阔的世界》有区别，而且彼此也不雷同。《点街灯的人》（1854）中的女主人公格蒂来自城市的贫民窟，她的很多性格特点都带有城市工人阶级的标记。《广阔的世界》中埃伦通过坚定的个人信仰获得力量，而格蒂则是在朋友中寻找到了这种力量。尽管后来她成功地做到自给自足，并住在波士顿的一家供膳食的公寓里，为了照料那些曾经帮助过她的人，她还是放弃了她的独立而悠闲的生活。《梅布尔·沃恩》（1857）中的女主人公本来是城市中的富家女，由于她家的钱财损失殆尽，她不得不学会在贫困中生活。在小说的末尾，梅布尔带领全家的人迁往中西部的沃野，

301

从而触及了开拓西部、移民和美国的未来等主题。

与上述两位北方小说家迥然不同的是南方小说家 E. D. E. N. 索思沃思，她还是她那个时代最受读者欢迎而且最多产的小说家。沃纳和卡明斯刻意追求平易的风格，索思沃思的小说则充满夸张和奔放的激情。沃纳和卡明斯认为放纵感情是小说的缺陷，而对于索思沃思说来它却是优点。在沃纳的小说中，冲突和危机往往围绕着女主人公是否能得到允许可以深夜不睡觉这一类小事情，而在索思沃思的小说中，它们却涉及充满悬念的追捕和九死一生的逃亡。路易莎·梅·阿尔科特曾在她写的小说《小女人》中戏谑地提到索思沃思，书中的诺思伯雷太太即是索思沃思的化身。这位太太在小说报中发表的故事伴有插画，画中“有一位印第安人，他身穿战袍，抱着一只咬着他喉咙的狼滚下悬崖；在近处还有两位年青的绅士，他俩有着不自然的小脚和大眼睛，正怒火中烧地在斗剑；在远处则是一位披头散发的妇女，正在跑开，嘴巴张得大大的。”

索思沃思最受读者欢迎的小说《隐藏的手》于 1859 年在《纽约总帐》上连载。书中的女主人公卡皮托娜化装成一个男孩并逃离心肠很坏的监护人。她满口俚语，与别人决斗，处处表现出英勇精神并战胜了她的对手。与索思沃思其它小说中的女主人公一样，卡皮托娜是一位真正的英雄。与她周围那些猥琐、自私和幼稚的男人们相比较，她在精神上是一位巨人。正如她的名字所暗示的那样，索思沃思希望能建立一种新的国家制度，在这种制度中妇女将被认为是天然的领导者。索思沃思以谐谑百出的方式表明，她那个时代男女两性的社会分工不仅毁灭了女性，也毁灭了男性。妇女处于从属地位的结果不仅使她们浪费了聪明才智、并且壮志难酬，而且还使得男人们变得自我放纵，成为具有小孩子气的暴君。索思沃思的小说具有可读性，这不仅仅是因为她塑造了形态各异的妇女群象（在十九世纪中叶的美国小说家中，如果以塑造妇女典型形象数量的多寡而论，她无疑首屈一指），而且还因为她生动地描写了南北战争之前美国南方的社会制度和生活。索思沃思一共写了近四十部小说，她的作品一直读者甚众甚至到了十九世纪八十年代也是如此。

另一位南方女小说家是奥古斯塔·埃文斯·威尔逊，她的小说兼有沃纳的宗教虔诚和合乎社会规范以及索思沃思的精心编织的情节等特点。在威尔逊的小说中，女主人公不仅品德高尚、具有道德勇气，而且还以对学问的热忱著称。她们对古代的语言十分娴熟，在智力方面不输于博学的男子。威尔逊的第一部小说《伊内兹：一个白杨树的故事》以十九世纪初期的得克萨斯为背景，它的面世使南北战争之前具有地方色彩的风俗画画廊中又增添了一幅珍品。这本小说的另一特点是它广泛涉及了新教与天主教之间的宗教辩论，作者站在新教的立场上说话，她引用了《圣经》并使用情节剧的手法。威尔逊的另一部小说《马加里亚：或，祭坛》(1864) 生动地描写了南北战争期间南方妇女的生活。她的《圣·埃尔莫》(1867) 则是十九世纪最受读者欢迎的小说之一。书中描写了一位意志极其坚强的少女，为了获得绝对的“独立自主”，她独行其是，对朋友和敌人一概不予理睬。

在十九世纪五十年代，还有很多其他深受读者欢迎的女小说家。卡罗琳·李·亨

兹祖籍新英格兰，后来迁居南方。在她的最畅销的小说《琳达》(1850) 中，为了摆脱那些对她纠缠不休的亲戚，满怀苦恼的女主人逃离了家庭，经历了一系列冒险，其离奇程度超过了哈克贝利·费恩的奇遇。亨兹还写了一些为奴隶制辩护的小说。其中最广为人知的是《种植园主的北方新娘》(1854)。在这些小说中，她把建立在这个制度之上的社区生活描绘得美满幸福。《厄内斯特·林伍德》(1856) 是一部以第一人称叙述的小说，书中的女主人公嫁了一位嫉妒心近于病态的丈夫，她误以为嫉妒是爱情的表现，婚后方知铸成大错。此书堪称亨兹从心理学角度研究女主人公痛苦的上乘之作。玛丽·简·霍姆斯作品的风格以活泼明快见长，这位女作家表现出对方言土语的良好的鉴赏力。与她的其他一些作品一样，《风暴与阳光》(1854) 的故事发生在肯塔基的边远地带；在《英国孤儿》(1855) 中，女主人公在新英格兰的养育院中渡过了漫长的时光。玛丽·弗吉尼亚·特休恩用"马里恩·哈兰"的笔名写作，她的小说多以里士满为背景，展现了南方生活的特殊的一面，而在埃伦·格拉斯哥之前的小说家是很少有人触及这一方面的问题的。

伊丽莎白·斯托达德的作品没有受到读者的欢迎，究其原因也许是因为她在写作时忽视了典型的妇女小说的某些基本要求。她的《摩基森一家》(1862) 是一部具有浓郁的地方色彩的作品，作者以锐利的笔调入木三分地刻画了新英格兰的生活。在这部小说中，斯托达德逆转了大多数妇女小说的道德结构，集中描写了建立在紧张的两性 303 关系之上的家庭状况，并歌颂了性格强悍的女主人公，她把其他妇女视为竞争对手，并把男人看成是被征服的对象。在专写离奇古怪的情节的小说家中，卡罗莱娜·切斯布罗是较早的一位，她的小说歌颂了一系列离经叛道的女性，例如在《艾萨》(1852) 中，男女主人公夫妻俩都过着很愉快的婚外恋生活。而在《光明之子》(1853) 中，两位资质甚高的女人被两个不如她们的男子抛弃了，于是她俩便结为一对。在《过日子》(1855) 中，相当多的不因循守旧的妇女在日常生活的樊篱之外找到她们的位置。

在这里我们不应该忽视那些具有政论性质的小说的大量出现，在这些作品中，女作家站在种种立场（支持或反对奴隶制，宗派主义的立场，以及主张戒酒等）上鼓吹进行改革。我们也不应该忽略不提当时儿童文学的繁荣和发展。这些供儿童阅读的作品很多是妇女写的，其中路易莎·梅·阿尔科特写的《小女人》(1869) 至今仍在印行。这是一本令读者阅后难以忘怀的小说。阿尔科特塑造了无与伦比的乔·马奇的形象，她体现了少女青春期的烦恼，以及理想化的妇女形象对她所起的压抑作用。乔希望能依照自己的天性自由发展（这就意味着在她所在的社会中被人看作是带有男孩子性格的女孩）；她希望在她温暖的家中，自己是一个永远长不大的孩子，但同时又希望成为一个在社会生活中显得成熟的女人。她的情况与她那三个思想没有这么复杂、然而和她一样楚楚动人的姊妹相似，她们都生活在集教师和保姆于一身的"妈咪"统治的母系氏族制之下。

然而这部小说包含的道德教训却并不是妈咪对她的女儿们宣传的那套东西，事实上这套东西与她的训诫正好相反。这些道德教训是：其一，年青人的成熟会使家庭遭

致毁灭，因为对他们说来，"家庭"只意味着出生地，如果在他们成年之后，他们依然依恋父母的家，那么他们自己的家就只会是过去的天堂的一个令人不愉快的模仿；其二，"女人"不是天生的，而是由她置身于其间的文化制造出来的。把天性各异的少女塑造成大体一致的成年妇女是一件艰巨而长期的任务，尽管乔的妈咪把她的一生都投入进去，但仍未能做好。具有鲜明男性性格的劳里和具有鲜明女性性格的乔的婚事终于未能成功，而乔却嫁给了可以当她父亲的伯尔教授。一个女人要想成为"成年妇女"必须得承认女人不如男人。当乔拒绝嫁给劳里时，很多读者难过得流下眼泪，他们之所以伤心，并不仅仅因为浪漫的爱情故事就此完结，而且由于他们认识到，一个人扮演的社会角色会迫使他牺牲掉自我。

阿尔科特是布朗森·阿尔科特（一个不太出名的超验主义者）的女儿，她天赋极高，但她所在的阶级和所属的性别不允许她充分施展自己的才能。她想成为一名女演员；她曾创作并以化名发表若干激动人心的情节剧，这些剧本与E.D.E.N.索思沃思的作品相仿；她还是一个优秀的运动员。然而当演员是她那个阶级的人不能接受的职业；情节剧也为她周围那些具有高雅趣味的人们所不容；女运动员作为一门职业则在当时还不存在。因此世界上就有了《小女人》这部小说，以及其他性质类似而且差不多同样畅销的小说，阿尔科特也得以用这些书的稿酬来供养她的父母、姊妹以及她们的家庭。

上述妇女作家为妇女们写的小说有一个一以贯之的主题，即是说妇女们所处的困境，以及这种困境必然具有的个人的和约束性的性质。对于那些想在小说中寻找广度的读者来说，这些小说的视界未免有失狭窄，因为在它们之中看不到从个别人的生活到"带有普遍性的生活方式"的迅速转移。然而上述指责却不适合于在当时造成极大轰动，而且极其畅销的美国小说——哈里叶特·比彻·斯托写的《汤姆叔叔的小屋》。人们后来习惯于把这部小说说成是一个业余作者的偶然之作，然而事实表明，在《汤姆叔叔的小屋》开始在一家支持废奴运动的杂志上连载之前，作为职业作家的斯托已发表作品达十几年之久。这部小说在1852年以书的形式再版，它包含了当时美国批评家们在小说中寻觅的所有因素：一组身份和形态各异的令读者难忘的人物形象，他们之中有的令人讨厌，有的惹人喜欢；一个极其激动人心的故事；十分令人感动的场面和充满幽默情调的场景；细致地刻画美国各个地区的风俗习惯和山川风物，就规模而论这部小说在这方面超过以前及当时的所有美国小说。此外，这部小说还显示文学创作（特别是小说）具有预见或预言将来的性质，从而表明女作家对于承担文学的最高任务是当之无愧的。斯托还站在鲜明的党派立场上处理一个具有煽动性的政治问题。上述因素不仅仅没有使这部小说在读者的眼中减色（尽管它的政治性使批评家们颇感不安），反而使它更具有打动读者感情的作用。广大读者在阅读这部小说时接受了斯托的思想。它一版再版，被改编成戏剧、电影或配上插图。成千上万没有读过这部小说的人也知道书中的人物，如汤姆叔叔，越过冰河的伊莱扎，圣洁的小伊娃，调皮捣蛋的托普赛，以及那个坏透顶的西蒙·勒格利。这部小说对广大读者的影响究竟有多大，这

一点是无法估计的，然而当时的读者清楚地意识到，奴隶制在道德上和理性上终于无法立足，在很大程度上得归功于这部小说。

《汤姆叔叔的小屋》中的预见具有浓厚的宗教色彩。斯托的父亲莱曼·比彻是当时最著名的（而且也是最后一批）正统的加文教传教士中的一个，她的五个兄弟也先后当上了牧师，其中亨利·沃德·斯托还成了他那一代人当中最有名的牧师。斯托全家都浸淫在神学思考的气氛之中，她本人逐渐摒弃了《旧约》中那位愤怒而严厉的上帝，转而亲近《新约》中那位充满爱心的上帝。她对奴隶制的抨击有着特殊的宗教含义，她 305 并且从这个角度出发记叙了世俗的贪婪是如何战胜了基督教之间的兄弟之爱的。当书中的汤姆被卖到下游地区时，他决定不逃跑；在书的末尾他因为反抗西蒙·勒格利而被鞭打至死，他的死不是对世俗世界的屈服，而是对它的征服。斯托的小说不仅具有上述的广义的“基督教”的内涵，它还有着“母权制”的色彩，这体现在它所宣扬的那些价值观上，如激情胜过理性，亲属关系重于个性等；它还体现在此书中一再出现的关键转折点上：家庭的破裂和母与子的分离，这两者也是作者为支撑小说中的悬念而一再运用的材料。斯托也没有按照人物的性别决定他们的好坏，这本小说里充满了好的男人，而玛丽·圣·克莱尔则是一个令人难忘的邪恶的女人。在《汤姆叔叔的小屋》中，斯托不仅从基督教和原始女权主义的立场提出抗议，而且还抨击了美国南方和北方的资本主义。在她看来，蓄奴制是一个为买卖和资本积累服务的文化的根本体现。

斯托还写了一本反对蓄奴制的小说《德雷德，阴暗的大沼泽地的故事》(1856)，但是反对奴隶制并非她的创作的唯一主题。在南北战争之后，她写了一系列描写新英格兰的过去与现在的小说。这些小说是具有地方色彩的现实主义小说的典范，它们表达了作者对新英格兰宗教辩论中一些主要问题的思考，也体现了作者对新英格兰人的思想和特性的探索。这些小说是：《牧师的求婚》（1859)、《奥尔岛上的明珠》（1862)、《老镇上的人们》(1869) 和《泊根奴克人》(1878)。

如果说从1812年战争到南北战争这段时期，有将近一半的美国文学作品是妇女写的，这也许并非夸张。毫无疑问，在这段时期，人们不仅认真地看待这些作品，而且妇女作家既受尊敬又很成功。在美国文学史上，妇女作家从这样的地位上跌下来是后来的事，到那个时候，各项文学运动（尤其是南北战争之后的现实主义和第一次世界大战之后的现代主义）的倡导者们发现，把妇女作家说成是新作家们都应义不容辞地来加以纠正，并消除其影响的种种使文学成问题的坏典型，是一桩很方便的事情。

尼娜·贝姆撰文　袁德成　译

富有地方特色的幽默

在杰克逊时代的文学作品中，我们常常可以读到关于美国缺乏历史遗迹的抱怨。306 华盛顿·欧文、詹姆斯·费尼莫·库珀、艾德加·爱伦·坡和纳撒尼尔·霍桑等浪漫主义作家不得不为他们自己制造遗迹，并在古老的刺绣品和最后一个莫希干人身上找到了它们。新大陆是一个混沌初开的世界，它的文化也处于发轫之初。库珀在《美国人的观念》(1828) 中这样写道："没有可供历史学家研究的历史记载；没有可供讽刺作家创作的滑稽素材（除了那些最粗俗和最一般化的材料之外）；没有可供戏剧家摹写的社会风习；没有可供传奇作家钩沉的传说和掌故；没有可供道学家声讨的对社会礼俗的严重而粗鲁的冒犯；在诗歌中也没有任何一种华丽而矫揉造作的附属成分。"拥有上述一切东西的沃尔特·司各特曾奉劝他的美国同行欧文把美国的"土生土长的大树"当作是那个国家的"纪念碑和历史陈迹"。尽管欧文是"在那个长满森林的的国家长大的"，而且也很清楚"在那里树木常常被视为累赘之物，因而人们毫不犹豫也毫不后悔地将它们砍倒"，他还是接受了司各特的建议并做了相应的努力。在经过龙卷风蹂躏的一座美国森林中，欧文注视着那些"遭到巨大破坏的树木"，并发现了"一些可怕的事情"，这些树木有如倒坍的廊柱和遭到毁坏的雕像，"它们是辉煌的遗迹，风暴如此粗暴地毁坏了它们，把它们折断在它们生长的土地上，并让其过早地朽烂。"杰克逊时代的作家们努力在他们周围的山川风物中去寻找具有浪漫风味的东西。他们用荒野的景色和野蛮的印弟安人填补那明显存在的空白，力图使它们有着大理石的外观并给人以大理石的感觉。他们在美国的短暂的历史中四处搜寻，想找到霍桑所说的那种"具有奇异魅力的气氛"。霍桑寻到的是清教徒，欧文找到的是具有古风但与题旨不大相关的荷兰移民，库珀寻到的则是法国印弟安人战争与美国革命之前那一段历史时期。

南北战争则使美国有了真正的历史遗迹——在亚特兰大的遗迹、在里士满的遗迹 307 以及旧的南方毁灭之后产生的遗迹。整个南方（包括它的语言方式和风俗）都作为遗迹被封存和保留下来。北方代表着整个国家，南方则成为一个地区；北方在 1866 年向西扩展，修筑了横跨美洲大陆的铁路，它不断地前进，扩展也越来越现代化；与此同时，南方被它抛在后面，成为类似文化附庸之类的东西。南方是个悲哀之地，在那儿，

破败不堪、摇摇欲坠的历史陈迹在用实例讲解着关于虚荣的教训。在威廉·福克纳的《押沙龙，押沙龙！》中，在听完托马斯·塞德潘的悲惨故事之后，那个“加拿大人，暴风雪和严寒之子”施里夫·麦卡伦不由得吐了一口粗气。这个故事包含“一些非常可怕的东西”。塞德潘企图兴建一座庄园并建立一个世系，结果却制造了一个“大灾难”，留下的仅仅是废墟。故事的叙述者是昆丁·康普生，他是施里夫在哈佛求学时同住一间寝室的同窗好友。“这位南方人是雨和炎热之子，他有着忧郁的神情和孱弱的体质”，在讲故事时，他时而翻动旧信并不断念咒以召来幽灵。施里夫告诉昆丁，他不愿生在南方，因为他不愿意在废墟中长大而且始终感觉到它的压力。“我只是想了解它，”他解释道，“如果这是可能的话，我不知道怎样表达我的思想，因为它是我们从未有过的东西，即使我们有过，那也是很久以前发生在大洋彼岸的事情，因此现在不存在使我们每天一看见就想到它的任何东西。”加拿大人的“餐桌里没有子弹”，他们也没有令人难忘的过去、失败了的事业和至今犹存的废墟，这些东西“始终在提醒我们永远不要忘记过去”。那么加拿大人又拥有些什么东西呢？他们有树木，那些土生土长的高大树木。因此，那个听故事听得入神的施里夫不断地怂恿昆丁：“告诉我南方的情况。南方是怎么回事？他们在那儿干什么？为什么他们要在那里生活？”当然施里夫只可能知道一半的情况。也即是说昆丁从他的角度叙述的关于塞德潘的故事。他看不到福克纳的风格中包含的那些遗迹，那些文学遗产，那些断编残简，以及这儿的一段民间传说，那儿的一段传奇故事。他不知道塞德潘的名字意味着什么。他也没有听见昆丁常常默唱的一首歌，这首歌是昆丁从坡那儿学来的：“再也没有宁静。再也没有宁静。再也没有，再也没有，再也没有。”在《押沙龙、押沙龙！》中，福克纳尽量不失真地再现了南方语言，用实际行动保存了南方语言，但当他让书中人物用这种语言讲话并取得音乐效果时，他却在否定它作为虚构作品的语言的价值，同时还强调它的夸张欺骗性。一种明晰的、具有反讽性的、范围更广的语言包含了昆丁的忧郁和施里夫对于“它”这个词的特殊兴趣，也包含了来自最黑暗的密西西比的可怕的消息，以及塞德潘大宅的那一座大废墟。

施里夫有他的前程，他将在艾伯塔的埃德蒙顿当实习外科医生。和他一样，我们都知道南方语言也是具有毁灭性的。它是一种陈腐的、反动的和具有种族主义色彩的语言，是工业和技术时代之前的语言，局限于农村、小镇和庄园的范围之内。这种语言结构固定不变并具有腐蚀性。这就是南方语言在十九世纪美国文学中呈现出来的状况，也是为福克纳的文学创作所提供的一种只有鲜明神话色彩的乡土语言。在美国文 308 学所有形象化的本土语言中，南方语言是唯一具有多种形态的多声部语言，它包括贵族、穷困的白人、黑人、痴呆儿童等各种各样的人物的语言，它们组成了一套完整的言语习惯。早在昆丁、康普生作为我们的对话者出现之前，哈克·费恩就细致入微地显示了南方语言能够怎样精妙地表达“再也没有”的感受。在《哈克贝利·费恩历险记》(1884)中，哈克·费恩不仅讲“密苏里的黑人的土话，西南部边远地区最土的方言，‘派克县’的方言，而且还能讲上述最后一种方言的四种变体”。他还能模仿格兰

杰福德和舍伯恩这两位上校的语言，能背诵悲哀的南方诗歌，有时还能随口引用莎士比亚的名句。他有他的悲哀的口头禅："你消失了，是的，哎呀，你消失了。"这句他经常反复说的话不是来自坡，而是来自埃米林·格兰杰福德。马克·吐温和福克纳这些作家给我们提供了南方语言的经典记录文本，尽管他们本人超越了这种语言，他们的文体也并未受到乡土文学的范围的限制。施里夫在哈佛听到的有关南方的情况，即南方是悲剧性的和被诅咒的等等情况，其实哈克·费恩在他故事的末尾都告诉我们了。费恩不愿意再回去。他想去的地方是与南方迥然不同的地方。在那儿他可以重新开始自由自在的生活。施里夫这样问昆丁："现在我希望你再回答我一个问题，你为什么恨南方？"昆丁在回答时，声音"穿过寒冷的空气，在新英格兰铁一般沉重的暮色中"震响，他回答时反复用双倍的否定语气说："我不！我不！我不恨它！我不恨它！"这也是我们想对马克·吐温和哈克·费恩提出的问题。

成熟的南方文学有着两重性，它既包含幽默，又包含恐怖，既交织着对南方的爱，又交织着对这片土地的恨，这种两重性使得南方文学在美国文学中占有特殊的地位。南方乡土文学究竟是在什么地方并怎样获得这种反讽的机制呢？早在南北战争给这个地区带来可怕的后果之前，这一文学样式就已表现了它的欺骗性和复杂性。在 1830 年至 1860 年期间面世的新英格兰的文学作品，表现出新英格兰人对当地僻静的角落、山谷和池塘的热爱。这种乡土文学以对当地风物的忠实描写、欣赏和赞美而著称。可是南方文学从一开始就在天真地撒谎，而且撒谎的对象还不仅局限于它自己。

南方作家用口语体创造了一种特殊的乡土文学——逸闻奇谈，或者说发明了一种具有夸张性的反讽形式，制造了一种说大话的文体现象。这种形式的文学排挤了描写当地风物的见闻杂记，使得杰克逊时代的作家希望找到不同寻常的浪漫题材的迫切愿望得以满足。写作逸闻奇谈的作家的典型做法是在故事中安排一个善于观察的聪明人，一个有文化修养的对话者，他起着给故事提供一个框架结构的作用。然后，作家用一个充满喧哗和愤怒的故事来使这个持客观立场的民俗学学者上当。作家在逸闻奇谈中做的另一件事是界定两种类型的人物——贵族和贫困白人的语音。作家和说话者这两种具有不同感受力的人处于对比的状态之中，在某种程度上讲，他们这种难以确定的关系正是逸闻奇谈所要阐明的事实。在南方文学中，这种关系经过一系列演变，其中的一种形态是哈克·费恩与"马克吐温先生"之间的关系。因此，意义深远的美国口语文学的历史始于杰克逊时代，而且它的主体是南方口语文学。

309

一些文学作品中的著名人物出现了，如詹姆斯·柯克·鲍尔丁的颇受读者欢迎的《西部的雄狮》(1830) 中的怀尔德费尔上校和关于克罗克特的故事和历书中的"戴威·克罗克特"。戴维·克罗克特是来自田纳西的雄心勃勃的辉格党政治家，他创造了"戴威·克罗克特"这个生活在边远地区的粗犷而健谈的人物形象，并杜撰了一系列迷人的吹牛故事。鲍尔丁在怀尔德费尔上校的形象中揉进了某些克罗克特的动作姿态和语言方式："我叫尼莫洛德·怀尔德费尔——一半是马，一半是鳄鱼，还带点地震的味道——我拥有这地区最美的女人，最快的马和最厉害的狗，我比肯塔基所有的男人都

跑得快、跳得远，我能把他们摔倒，把他们从家里拖出来用鞭子抽他们。”其他一些作家则全盘模仿“戴威·克罗克特”。一些作家这样做纯粹出于激赏，另一些则把它当做任务来完成。辉格党政治家们很快就意识到可以从克罗克特的名声中获益，并竭力在选民面前展示他的形象以及他的反杰克逊的人民党的主张。不久以后，克罗克特就叫一些作家为他整理材料，并有了一个类似创作小组的机构。詹姆斯·斯特兰奇·弗伦奇写的《田纳西西部的戴维·克罗克特上校奇癖录》(1833) 是属于娱乐性的读物。经过他本人认可的传记《戴维·克罗克特生平纪事》(1834) 则具有政治色彩。此书由克罗克特口述，并由他和托马斯·奇尔顿共同完成的。威廉·克拉克写作《克罗克特上校的北部和东部地区之行》(1836) 的目的是为了提高克罗克特在全国的声望，此书充满政治性的旁白和党派之间的论争。理查德·佩恩·史密斯的《克罗克特上校在得克萨斯的冒险经历》(1836) 是一出具有爱国色彩的情节剧，它包含一篇克罗克特的日记，据说是他在阿拉莫写的。在《戴威·克罗克特西部游猎与荒野地区生活年鉴》(1835) 中，作者以克罗克特特有的风格写下了一系列夸张的故事，它包括一整套克罗克特的习惯姿态和特征。

正如康斯坦斯·鲁尔克在她的具有开拓性的著作《美国的幽默：关于美国民族性的研究》(1931) 中指出的那样，在十九世纪三十年代，一群具有神话色彩的人物突然涌现出来，他们都是一些富有鲜明的地方色彩和民族特性的人物，例如“荒原斗鸡”、扬基小贩、杰姆·克劳等。也正如鲁尔克在论述这些人物时所指出的那样，他们的地位是不相同的。在美国文学中他们当中最重要的人物是“戴威·克罗克特”，因为这个神话人物在所有的文本中都要发言。“戴威·克罗克特”确实“一半是马，一半是鳄鱼”，他是一个具有多重性的人物，可信然而却不可靠，他那些精心编造的逸闻奇谈为十九世纪四十年代大量出现的故事树立了样板。 310

在这一历史阶段中，我们看到两段插曲。第一段插曲以“戴维·克罗克特”这个人物形象的出现和逸闻奇谈的形成为先导，它包括西南部幽默文学的短暂的繁荣期，这种文学的代表作有《佐治亚见闻录》(1837)、《阿肯色的大熊》(1841)、《不倦的猎熊者》(1850) 和《西蒙·萨格斯队长历险记》(1845)。这些作品富于地方色彩而且是以口语写成，它们的作者考察了南方的领土和佐治亚、亚拉巴马、路易斯安那、密西西比和阿肯色等州的边疆地区，并在那儿发现了穷困白人的粗犷的形象。南方作家对这种人物形象的反应是写作逸闻奇谈。第二段插曲以哈里叶特·比彻·斯托的《汤姆叔叔的小屋》(1852) 的出现为起点，我们可以把这视为现实闯入文学领地的表现。在这部曾经在大多数南方地区遭到禁止发行的命运，但读者甚众的小说中，斯托不仅驳斥了南方人为奴隶制辩护的种种言论，而且她还进入了南方文学的领域，汲取了它的语言方式，描绘了它的背景并且重新塑造了它的人物形象。不仅如此，她还彻底地打破了南方泰然自若的局面。在某些南方文学作品中，我们常常看到的那种和蔼可亲、容光焕发的主人老爷的形象，在斯托的小说中已变成了无精打采、懒洋洋的、完全依靠他人的奥古斯丁·圣·克莱尔。约翰逊·琼斯·胡帕尔笔下那个快乐的无赖西蒙·萨

格斯在这部书里就变成了可恶的西蒙·勒格利了。斯托是一个北方人，一个牧师的妻子和废奴主义者，然而不是别人，正是她写出了第一本重要的南方小说杰作。在十九世纪五十年代，杰克逊时代的各种各样发表论述见解（有关法律的、政治的、学术的和文学的论述见解）的方式方法都发生了分化，并陷入激烈的争论之中。不论是南方作家还是北方作家，不论是乡土作家、见闻杂记作家，还是应时而作的随笔作家，以及那些用口语体创作的幽默作家，他们都开始愤怒地衡量他们彼此的分歧与差别。这儿出现了乔治·华盛顿·哈里斯充满南方人的愤怒的《天生傻瓜演义》(1847—1867)，在那儿又出现了表达北方人轻蔑情绪的、詹姆斯·拉塞尔·洛威尔写的《比格罗诗稿》(1847—1866)。当吉姆·克劳在 1852 年进入乡土文学作品之中并在口语体的文本中为自己辩护时，南方文学中的所有幽默立即变为黑色了。"依我说真是坏透了"，《汤姆叔叔的小屋》中的托普塞这样说道。

借"戴威·克罗克特"之口叙述的"我如何用智慧战胜了一个扬基佬"，是一个具有警世意义的故事。在 1835 年的竞选活动中，一大群选民在一个名叫"十字路口"的边远地区集合，他们到这儿来的目的是为了"想亲耳听听那些候选人的演说。"克罗克特身穿猎装，肩上扛着枪，正准备向选民发表演说。但在他发言之前，选民们要求他招待他们喝酒。就在不远处有一家卖酒的小店，店主是一个"走路像公鹅的杨基佬"，他名叫乔布·斯内林，那个地区的人都知道他"像钢捕捉机那样厉害，像白腊扣子那样闪光（狡猾)"。他在他的店门口挂了一个木牌，上面写道："酒钱当日付清，明日才好赊账。"在现金短缺的边远地区，这句话可真叫人够受。克罗克特没有现钞支付斯内林的那一夸脱新英格兰杜松子酒，于是他就跑到附近的树林里去，射杀一只浣熊并剥下了它的皮。他带着浣熊皮回到店里，并用它来交换那一夸脱酒。乔布·斯内林在匆忙之中顺便把熊皮塞在支撑他的店铺的木柱之间。当克罗克特意识到他还得买一夸脱酒才能使选民们都能喝上一杯时，他急中生智，把那张熊皮从柱中扯出来，并再次用它来换酒。在太阳落山之前，克罗克特反复使用那张浣熊皮，总共换得了十夸脱酒，那些嗜酒若渴的选民们感到十分满意，克罗克特也因此取得了竞选的胜利。克罗克特接着这样讲道："不久，这个故事，就像烟一样在选民中传播开来。他们一致认为，能够在公平交易中战胜乔布·斯内林的人一定能用机智打败那个老尼克，因此他是他们在国会中真正有勇气的代表。"

这个身穿猎装、肩上扛着枪、并能绕过"不赊账"牌子的人的确是贫穷白人的护民官。我们立即辨认出这位人民党的英雄、无赖和人民党的幻想的产物。它们都在这儿，在《喧哗与愤怒》(1929) 之中。福克纳重新召回了宿敌、那个荒原斗鸡，那个扬基小贩。贾森·康普生诅咒那些控制股票市场的"该死的东方犹太人"，因为是他们使那些小人物，那些小农场主们终日徒劳无益地做苦工。他这样说道："他们叫农民为他们辛苦干活，替他们种那么多庄稼，为的是他们好在市场上欺骗那些老实人。难道你认为除了晒得发红的脖子和驼背之外，农民还能得到什么东西吗？"贾森本人就是一个骗子，一个运气欠佳的投机商。他嫉恨那些"实际上是蠢材"的"会赚钱的家伙"。

"他们没有生产任何东西",他对那些与他同桌吃饭的愁眉苦脸的生意人说道:"他们只是跟着那些开发者来到新地区,并卖给他们衣服。"类似贾森的抱怨在1835年的"十字路口"肯定也能听到。那些扬基佬究竟是些什么人?他们是赚钱的"天才",但又是与制造商和资本家完全不同类型的人物。克罗克特站在那儿,身穿家制的衬衫,与福克纳笔下的贾森·康普生相比他要高尚得多,但他与贾森有着同样的想法。他懂得乔布·斯内林的产品是怎么一回事。"乔布亲口吹嘘他那些有用的发明,其中最能获利的是把桃花心木锯末变成辣椒粉的秘方。他说这是最能够赚钱而且最安全可靠的生意。那 312 些人的眼里经常被人洒灰,他们对此已感到习惯,因此不会有西洋镜被拆穿的危险。"在这里,克罗克特其实是在对着他的故事中以及政治生活中那些脖子晒得发红,心中满怀怨恨的人们说话。南方人熟知那些扬基商贩,他们手把着秤,算计得风快,也熟知他那块"不赊账"的招牌。而按照克罗克特的算法却是:一张浣熊皮,十夸脱酒。在讲述这个故事时他高兴得简直像个孩子。

讲这个故事的人是理查德·佩恩·史密斯所写的《克罗克特上校在得克萨斯的冒险经历》中的"戴威·克罗克特"。史密斯根据当时有关"戴威·克罗克特"的传说写成了这个故事,而这个传说的产生则是克罗克特本人精心扮演他的角色的结果。约翰·盖兹比·查普曼在1834年给克罗克特画了两幅画像,他曾亲眼看到当有人来访时,克罗克特立刻做出姿态,讲述种种奇异的故事,装出一付"一半是马、一半是鳄鱼"的样子。当客人走了之后,他马上停止做"戏剧姿态",不再扮演角色,于是又成了那个严肃而审慎的人。克罗克特扮演的究竟是什么角色呢?正如查普曼的画像中的克罗克特那样,穿着鹿皮衣、戴着毛皮帽的他是乡村中的贫民以及那些没有书本知识和未受过职业训练的人们的代言人。在华盛顿特区,他表现了这些边疆人的聪明才干和足智多谋。是他把那张暗含计谋的浣熊皮给了乔布·斯内林,是他用智慧战胜了那些商人,并用夸张的故事把那些有钱人哄得晕头转向。在这个方面,克罗克特是个有真本事的人,他的表演"确实过硬"。

经他本人认可的《戴维·克罗克特的生平纪事》却不同寻常地没有故作姿态的夸张,在这部传记中,克罗克特竭力表明他的"真正"的人格的高尚。他在书中叙述了他的真实的生活故事,他那贫寒的出身,他为出人头地而奋斗的经历,他还阐明了他的政治观点和立场。克罗克特在国会中的活动留下了丰富的记录。他发起保护贫穷白人农民财产权的《田纳西州空地法案》,并为此议案的通过而奔走呼吁。他反对杰克逊的声名狼藉的《印第安人迁居法》(1830),该法案把柴罗基部族赶出了他们的领土。作为平民的代表,克罗克特在华盛顿谴责杰克逊,说他出卖了农民和工人的利益。这些在《生平纪事》中都有记叙,而且这实际上也是他的表演的一个部分。如果说这个"戴威·克罗克特"有着特殊的政治意义,那么还存在着另外一个克罗克特。这个克罗克特的眼睛盯着报纸、杂志、历书和书市。克罗克特手下的主要撰稿人弗伦奇、奇尔顿、克拉克和史密斯等人在塑造"戴威·克罗克特"的形象时始终感到困难。他们在叙述时的典型做法是将党派斗争与轶事穿插在一起。然而正是在这些拼凑的故事中我 313

们认识了鲍尔丁称之为"半马半鳄鱼"的"戴威·克罗克特"。如果我们想认识作为作家的克罗克特，那么我们可以依靠的就只有他的书信，可是它们却一点也没有表现出"戴威·克罗克特"的性格特点和语言特色。查普曼曾为克罗克特画了两幅像：一幅画像中的克罗克特是穿着绒面呢料衣服的严肃的绅士和众议员，而另一幅展示的则是一个拿着枪、牵着狗、正在打猎的边民。

"戴威·克罗克特"故事的读者于是手里拿着那张意义暧昧的浣熊皮，仔细打量着克罗克特脸上微笑的痕迹，那微笑是他本人亲手抹掉的。这微笑存在于弗伦奇的《奇癖录》中。我们再次看到克罗克特在竞选途中。他正站在树桩上发表演说，这次他的竞争对手是一个以和蔼可亲的笑容和优雅的风度著称的候选人。克罗克特告诉听众，在善于做出"迷人的笑脸"这方面，他不如那个家伙。但他有一种可以使浣熊感到害怕的笑，也就是说，只要他咧嘴一笑，那些浣熊就会晕头晕脑地从树上滚下来，并匍伏在他面前。这个故事有点像伊索寓言。克罗克特的笑的效果屡试不爽，然而在一个明亮的月夜他的笑却似乎不灵验了。无论他怎样费力地咧嘴大笑，一只浣熊就是不从树上滚下来。气得发疯的克罗克特抓起一把斧头，砍倒了那株树。结果树上根本没有浣熊。"我发现我把树枝上挂的一个大绳结错当成浣熊了。再仔细一看，我才发现我的笑产生的结果——所有树皮都脱落了，绳结也散下了。"这个表面上看起来荒诞不经的故事的含义是：保持清醒的头脑，"注意"瞧"我的对手的脸"和他那笑容可掬的模样，"不要让他的微笑把你们的选票骗去了。"外貌是具有欺骗性的。克罗克特的笑揭示了这一真理。它剥开了树皮；它揭下了那似乎值得信任的笑脸上戴的假面具。仿佛存在的东西实际上并不存在。浣熊皮和微笑，这两者是"戴威·克罗克特"的标志，它们也给我们昭示了作为克罗克特的表演的核心的农民的机智；同时还给我们揭示了某种连神话也改变不了的东西，某种正透过漂亮的神话语言外衣，一直在向我们微笑的东西。这个夸张的故事告诉我们，要留心，神话具有夸张性，神话会撒谎。

克罗克特之后写作逸闻奇谈的南方幽默作家都受到他赫赫声名的影响。他们创作的故事中那些猎熊者和吹牛大王都爱用克罗克特的比喻，说的也是克罗克特的那种语言。他们的故事背景同样是南方的边远地区；他们写作的对象也是克罗克特造就的读者群。在《生平纪事》中，克罗克特这样思忖道："我身上一定存在着某种吸引人的东西，这东西到底是什么，这对我来说也是个谜。"一半文明，一半野性的克罗克特代表着逸闻奇谈这种体裁的二重性。创作逸闻奇谈故事的作家们观看着这出借用和排斥的戏剧，他们从中引出一系列问题，但并不是他们面临的所有的问题。这些问题针对逸闻奇谈故事本身：哪些被借用了，而哪些又被排斥了？接踵而来的是其他一些问题。为什么这种奇特的文学形式，这种暴露自己的本质的谎言竟会是南北战争之前南方文学的主要形式？这种形式的文学到底是哪一种文化的结果，与哪一个阶级及其意识形态有关？在杰克逊时代，美国北方也有一些幽默作家，与克罗克特一样，他们运用口语创作，也与他一样颇受大众欢迎。塞巴·史密斯创造了杰克·唐宁少校的形象——一个野心勃勃的一心想升官发财的东部人，这个形象出现在杰克逊统治下的买卖官职的

华盛顿，并在1830年至1840年间风行一时。然而时至今日，这个杰克·唐宁只剩下了他那瘦长的身材、条纹布裤子、燕尾服和那顶高帽子，换言之，他变成了漫画中的山姆大叔。除此之外，这个形象已没有别的意义。然而在南方，轶闻奇谈仍然层出不穷，其价值随着时间的推移越来越高，作家们也仍然在使用这种喋喋不休的然而却颇具诗意的特殊语言。在当代，"戴威·克罗克特"有过两次意义深远的再现。在本世纪五十年代，沃尔特·迪斯尼在他开创的游乐园中设立了《年鉴》中的"戴威·克罗克特"的形象，并大获成功。在六十年代，昂首阔步和喜欢自夸的卡修斯·克莱成为"轻盈如蝶，猛击似蜂"的拳王穆罕默德·阿里，在他身上我们可以看到那个持人民党立场的人物的形象。在这段美国民权运动高涨的时期，南方再次扮演了它在杰克逊时代扮演过的那种令人敬畏的角色。

正如每一个访问杰克逊治下的美国的重要的欧洲人所发现的那样，在南方地区，美国民主这一弥天大谎显得最突出，暴露得最彻底，也最刺眼。在这儿有着奴隶制和半封建社会。这儿是美国社会的"黑暗角落"。在1828年，弗兰西斯·特罗洛普乘船上溯密西西比河。她站在船舷旁，仔细观察着沿岸的边民，他们正与其家人一群群地站在岸边瞧着轮船缓缓驶过。"这些不幸的人们都是疟疾的牺牲品，然而他们对这种病却满不在乎，一打寒颤便喝烈酒。他们可怜的妻子和儿女们的肮脏样子着实令人感到可怕，我看着他们那样子不可能无动于衷。他们的脸色青中带白，这是水肿病的症状；他们都是这样，那些可怜的小家伙们也同样面带菜色。"这就是当时在新大陆的南方的美国亚当们的真实情况。"我从未见过人性被贬到如此低的程度"，特罗洛普夫人写道，"然而极不卫生的密西西比河沿岸的茅舍中的伐木工们的生活状况却使我亲眼看到了这种情况。"有人告诉她，巨大的鳄鱼以这些伐木工人为食物，有时会把他的全家一起吞食掉。她信以为真，并在她的《美国人的家庭生活习俗》(1832)中重述了这个故事。在《密西西比河上》(1884)，马克·吐温以嘲讽的口气谈到了这个荒诞不经的故事："他们告诉特罗洛普夫人，那些鳄鱼是极其可怕的动物；为了证明这种说法的正确性他 315 们还讲了一个令人毛骨悚然的故事；这些被诽谤的鳄鱼中的一只在某天晚上爬进了小屋，吃掉了一名妇女和五名儿童。那个妇女已经足以满足任何讨厌的鳄鱼的胃口了；但是这还不行，那些撒谎的家伙一定要叫那只鳄鱼再吃掉五名儿童。""诽谤"这个词在马克·吐温这番激动的话语中显得有点奇怪。他没有注意到特罗洛普重述这个故事时的具体情况。她亲眼目睹聚集在岸边的贫穷的白人，这些都是类似费恩的那一类人，她叙述这个故事的目的只不过是想举一个例子来说明他们那短促、肮脏而野蛮的生活。使马克·吐温感到恼怒的是她的态度，是她一心想看到那些东西的愿望，以及她在叙述这些事情时的语调。"那些撒谎的家伙"干了些什么呢？他们诽谤那些鳄鱼，他们把它们说得比实际上还要坏得多。他们利用了她的夸张的说法（"我从未见过人性被贬到如此低的程度"）并大肆张扬。"这些不幸的旅游者！"，马克·吐温这样称呼特洛罗普夫人等人，并开始揭露上述故事的欺骗性。在这里，特洛罗普夫人的"诽谤"被逆转了方向，同时我们还可以看到轶闻奇谈的另一个本质特点。轶闻奇谈并不否定、也不

掩盖那些擅自占用国家土地的工人们境遇的悲惨。它抨击对这种悲惨生活作出的某种反应，及其对它的含意的曲解。尽管如此，它还是取代了这种悲惨生活在旁观者身上可能激起的同情，并改变了其对象的重要意义。

“告诉我南方的情况，”施里夫在《押沙龙，押沙龙！》中一再地说，“南方是怎么回事？他们在那里干什么？”奥古斯塔·鲍德温·朗斯特里特早在他的《佐治见闻录》中就已经开始回答这些问题。在这部散文集中，他描写了一个位于林肯县的名叫“黑暗角落”的地方，这个地方是“邪恶和愚蠢”之地。书中的叙述者霍尔春日在林中漫步，观赏着“喧闹的小溪、宛转鸣叫的小鸟和红艳艳的花朵。”突然间他听到有人在打架，听到愤怒的吼声，可怕的咒骂声，呻吟声和扑打声，最后又听到其中一个人大喊：“够了！我的眼睛都被打肿了！”霍尔发现发出声响的原来是一个美国南部的牛仔，他正在林间空地上滚来滚去，模仿发生在县政府门前的一场打斗。那个小伙子对霍尔解释了他刚才在做什么，然后回到旁边田野里他的耕犁那儿去。“我走到他刚才爬起来的那个地方，”霍尔这样告诉我们，“发现草地上有着深陷的拇指印，其深度与两眼间的距离差不多；周围的土地被践踏得一团糟，就好像两只雄鹿在上面打过架。”《佐治亚的戏剧性趣闻》是朗斯特里特这本散文集中写得最好的一篇作品。肯尼思·林恩在《马克·吐温与西部地区的幽默》（1959）中评述道：“叙述者使用的语言很文雅，有如艾迪生的语言。淡雅清新的语言、考究的韵律、使人感到亲切但仍保持含蓄特色的语调，这些都表明作者是一个有着完美无缺教养的人。”但是在这篇作于 1835 年的描述南方的散文中，朗斯特里特既使用了有教养人的语言，也使用了农民的语言。“你这个野蛮的家伙！”霍尔走过去对那年青人说：“别人又没有惹你，你没有必要先用脚踢人！”316 那个年青人骄傲地回答道：“这儿没有任何人，除了你之外没有其他人。我只是想看看我能不能打架。”

朗斯特里特的散文集中颇有一些形象生动鲜明、语言流畅的随笔和特写。它们当中的一些篇章体现了作者作为辉格党人的观点，文体典雅，带有伤感和怀旧的情调。而在另外一些篇章（如《佐治亚的戏剧性趣闻》、《马匹交易》、《打架》等）中，朗斯特里特的文体与艾迪生流畅的文体有一定距离。《佐治亚的戏剧性趣闻》是关于狂暴行为的一篇警世的故事。“够了！我的眼睛都被打肿了！”在这里，作者的视线再一次越过那个既感到好奇又有点狼狈的霍尔，落到那个穷白人似乎野蛮的行为上（“你这个野蛮人！”），这个一半是人、一半是野兽的家伙从地上爬起来，他刚才与自己进行殊死搏斗。在《打架》中，朗斯特里特在描写流血场面时不遗余力。当那场打架结束时，一方的左耳和左脸颊上的一大块肉被咬掉了，而另一方则失去了鼻子的三分之一。在这篇特写的末尾，目睹这桩发生在边远地区的野蛮暴行的霍尔感叹道：“由于基督教、学校和慈善组织的影响，类似这样的野蛮和残忍的行为……现在已很少发生，但在一些新建立的县中还时有所闻。不论这种事情发生在什么地方，它都是当地社区的一个耻辱。”《佐治亚见闻录》描写了南方生活的黑暗的一面，然而这描写是有所取舍的，而且在一定程度上文过饰非。朗斯特里特笔下的南方乡绅们知道“黑暗的角落”在什么

地方，也知道它是怎么一回事，但他们从来就没有把自己包括在内，也从未参与那些野蛮暴行。

在其他一些关于南方生活的见闻录中，"黑暗的角落"变成了整个世界，而艾迪生式的的叙事者则往往是一个处境困难和判断力很差的人。在约翰逊·琼斯·胡帕尔的《西蒙·萨格斯队长历险纪》(1845) 中，林恩这样说道："我们脱离了熟悉而又有安全感的辉格党的世界，进入了一个毫无特色的充满梦魇般的声音的世界。"萨格斯的格言是："在一个新国家要随机应变。"在胡帕尔的书中，这句格言没有受到怀疑和挑战。我们可以把上述作家称为西南部的幽默作家，他们形成了某种流派或圈子，有着共同的文体风格。威廉·特·波特的刊物《时代精神：有关赛马、农耕、户外运动、文学与戏剧活动的年代纪》于 1831 年开始创办，并在纽约出版，成为十九世纪四十年代西南部幽默作家发表作品的基地。波特团结了一大批南方作家，其中最著名的有威廉·塔潘·汤普森（琼斯少校）、查尔斯·F·M·诺兰（皮特·惠茨通）、胡帕尔（西蒙·萨格斯）、亨利·克莱·刘易斯（麦迪逊·坦萨斯）和托马斯·班斯·索普。这些作家在《时代精神》上发表的作品成功地创造了一种带有共通性的语言手法，随时互相引用、涉及彼此写的趣闻故事和人物角色，他们还戏谑地使用同一风格和形式写作。发现索普的《阿肯色的大熊》这颗杰克逊时代乡土作品的明珠的是波特。他于 1841 年在《时代精神》上刊载了这个故事，并像这个杂志的许多读者一样，认识到它是绝无仅有的佳作。然而关于南方的情况这篇故事又讲了些什么呢？它实际上起着劝告读者不要到阿肯色去的作用。 317

索普是北方人，曾在纽约师从约翰·奎多学习人物肖像画和野生动物画，后来因健康原因迁居路易斯安那。无论在思想上还是在艺术手法上，索普与喜欢写作夸张的轶闻奇谈的南方作家都保持了一定的距离。索普在 1854 年再度定居纽约，并发表了反对奴隶制的小说《主人的房子，一个关于南方生活的故事》。这部作品不仅体现了索普的幽默感，而且还显示了他作为画家所特有的结构布局的能力。在索普的作品中，给波特留下深刻印象并获得其他幽默作家广泛赞扬的还是《阿肯色的大熊》。亨利·克莱·刘易斯也十分欣赏索普的这篇故事，不过，他清楚地看到索普在这篇故事中包藏的可怕的信息："由于过于骄傲，也由于道德上的盲目性，南方将遭到阉割并蒙受羞辱。"刘易斯写了《不倦的猎熊者》，这篇小说正是针对上述对南方的"诽谤性"评价所作的简短答复，并重新突出了曾经被索普加淡化了的南方农民的英雄形象。关于迈克·胡特（他在故事中叫米克—胡—塔），刘易斯这样写道："为了杀死'阿肯色的大熊'，他不需要比杀一般熊多于一小时，他那因操劳而满布皱纹的前额也不会再添一道皱纹。"此外，"尽管这位猎人的双手几乎每天都沾满熊血"，但是"他并没有变成一个不敬神或残忍的人。"尽管他的一只腿已被熊咬断，刘易斯笔下的猎人还是无畏地重返猎场，并用他那敲裂了的木假腿把那只熊杀死。他是不倦的阿哈布的原型，是南方的英雄气概的象征。索普知道轶闻奇谈的两重性，知道它的欺骗性和它所包含的矛盾（虔诚的屠杀者），而这些在刘易斯的故事中都再次出现。他这个外来人变成了熟知南方内情的

人，他不是南方人憎恨的那种旅游者。索普凭直觉认识到轶闻奇谈所有的矛盾性。他研究了轶闻奇谈中包含的南方人的思想，认识到他们的盲目性和遭受到的挫折。于是在1841年，这个半是北方人、半是南方人的索普在作品中生动深刻地表现了南方人那种受约束的不自然的思想状态。

这些就是轶闻奇谈给索普提供的一切。通过这种文学形式，而且也只有通过这种文学形式，南方检验了它的文化本质特征这一问题，并思考了它存在的合理性。在这种故事化的南方历史中，边远地区的生活取代了温文尔雅、充满淳朴民风的乡村生活，在那里一切都是卑劣的、非道德的和具有虐待狂性质的，恶徒的声音取代了轻松的、理性的、娓娓而谈的艾迪生式的话音。当然最理想的是能看到这两种声音或这两类人处318 于适当的关系之中。不过，着意描写贫困白人生活经历的出身高贵的作家们具有十分丰富的想象力，他们能在粗俗的乡村语言中捕捉到才智的闪光并通过它了解到南方的悲惨现实，他们还看到南方人在说话时脸上那种讽刺的微笑，这微笑使艾迪生式的对话者显得很尴尬。正因为这个原因，这些作家变得摇摆不定，他们的态度也暧昧不明。在这类亚文本中，在这种框架式故事中有一种内在的力量。杰克逊时代的强大自我在这里用最朴素的英语表述它的愿望和幻火。"这是一个浩瀚而艰难的世界，"西蒙斯·萨格斯这样沉思道，"我们就生活在这个世界之中。如果一个人不处处锋芒毕露，那么他就只有处于不重要的位置。"刘易斯笔下的猎熊人一心想使自己的名字"载入有着烫金封面的史册中，"这就是他独自一人站在林中，把他的木腿插入地里，并准备与灰熊决一死战的原因。"我不是一个天才、博士，但我想得到它，我也不是那种不诚实的人，"猎熊者对书中的对话者这样剖白自己。"因此我决心为追求荣誉找到一条新的道路，并希望拥有'美国猎熊者'的称号。"暴露了作者隐蔽的观点和愿望的往往是这种积极的声音，而不是对话者的悠闲的声音。

在《阿肯色的大熊》中，我们可以看到轶闻奇谈的所有要素。在这里有汽船"无敌号"，我们可以把它称为麦尔维尔的《骗子》(1857) 中的"忠诚号"的姊妹船。船上的乘客包括种植园主、小贩、商人和农民，还有"半马半鳄鱼那一类的人，只有在'古老的密西西比'才可能看到这种人，他们谋生的方式是沿河来回乘船。"这里还有我们故事中的对话者，"一个善于观察的人，"他喜欢"阅读摆在他面前的人物性格这本大书。"在那儿，一个"戴威·克罗克特"式的奇特人物走进了故事，他大声宣布他的称号，他的传说——"阿肯色的大熊向你们问好！"他在故事中名叫杰姆·多格特。他说话像熊一样地咆哮，但实际上只不过是一个执拗的人，索普也正是根据这一点把他的故事分成两个部分。首先，"大熊"在酒巴中款待众旅客并做了充分表演。然后在对话者的询问之下，"大熊"解释了他的绰号的来历。这一部分故事中出现两次反高潮并使人感到双重的困惑。

在故事的第一部分，大熊对那些接踵而来的问题应付自如，他敏捷地抓住每个问题，并立即向问话者提出反问。喝威士忌喝得略微有些醉意的克罗克特也会这样做的。多格特的充满夸张的故事表明了阿肯色生活的艰辛，而他却把阿肯色称为"一个没有

任何缺点的棒极了的的州"。那儿的蚊子"相当大"，他承认道，然而"蚊子是天生的，我从不认为它们有什么过错。如果它们很大，那么阿肯色也大。阿肯色的害虫野兽大，它的树大，它的河流大。小蚊子在阿肯色将毫无用处，正如在藤丛中传经布道毫无益处一样。"在故事的第二部分，多格特的夸张故事没有奏效。他告诉那些听他讲故事的人，他已成为那个地区的"最优秀的猎熊人"。正当他志得意满之时，他在檫木树干上发现了一只熊留下的痕迹。那些痕迹表明这是一只大熊。这真是一只超级巨熊，而且它不单是逃避多格特的捕猎，在一段时间之后，它反而开始追杀多格特。被这只熊纠缠住的多格特心情沮丧，日渐憔悴。他失去了他在森林中那种特殊的感觉，也不能自如地使用滑膛枪，他甚至误以为自己已经杀死了那只超级大熊，后来才发现杀死的是只母熊。一天早晨，正当他在他的屋子附近林中蹲着解大便时，那只超级大熊突然出现。"它站在那里像一堆黑雾，看起来如此巨大，而且它径自向着我走来。"多格特来不及拉上裤子，就这样狼狈不堪地跌跌绊绊地开枪射杀了那只大熊。

319

那么故事中的对话者又是如何编织这个故事，以使他和故事中隐藏的"戴威·克罗克特"——杰姆·多格特联系起来呢？索普是这样告诉我们的：为了达到他夸张表演的目的，多格特隐去了大熊故事的真正的含义。他当时处在一群饮酒人当中。这儿是熊皮，是他那著名的露齿一笑："阿肯色的大熊向你们问好！"但是多格特知道那故事的真正含义。大熊故事的真正含义就在于它是复仇女神的化身。它也是南方"自然"的精神主宰，巨大、从不宽恕而且任性。在多格特和他的愿望（他的绰号表明了这种愿望）之间耸立着"一堆黑雾"。满脸涂污的猎人站在超级大熊的尸体之上。尽管多格特获得了战利品，把熊皮铺在他的床上并承袭了大熊的称号，但他还是清楚地知道，使得熊放弃生命并选择了灭亡的肯定不是他的努力，而是历史和社会的变化及其对南方的侵蚀的结果。他承认这只熊是"不可能被捕杀的，之所以死去是因为它的时辰已到。"故事中的对话者起着将这个故事加以神话化的作用，他并且将多格特叙述的神秘故事说成是："出于迷信的敬畏"，它是所有"森林的孩子们在遇到不同寻常的事物时，都会产生的感情。"沉默降临，故事也随之结束了。在这本描写南方人物的小说中我们能读到什么呢？故事中的对话者和那些讲当地土话的人们，不论他们是贵族，还是贫穷白人，都看不到他们谎言背后的意义。

在1851年至1852年期间，《汤姆叔叔的小屋》面世了。哈里叶特·比彻·斯托的这本小说改变了整个南方文学的面貌，把南方文学划分为两个大类，即与南方密切相关和与南方无关的两大类。她使南方作家懂得了如何写他们自己的题材，使那些从她那里学到经验的作家如马克·吐温和福克纳等获益非浅。而那些不遵从她的教导，继续创作那些充满奇思异想和神秘气氛的小说，并且对谎言加以粉饰的作家，如托马斯·纳尔逊·佩奇和玛格丽特·米切尔等，则得益甚少。《汤姆叔叔的小屋》无疑是一部提供答案的小说，而这是南方小说必须做的事情。在这里我们可以看到南方小说中的种种人物形象，白人和黑人，以及各种各样的最佳配对，我们也可以听到这些人物在相爱时或愤怒时对彼此说的话。《汤姆叔叔的小屋》通过最优秀的代言人——奥古斯丁

320

·圣·克莱尔展示了南方的清白，典型地体现了南方的文雅。在小说临近结尾时，我们突然听不到他的话音了。克莱尔在企图分开酒巴中两个打架的人时被一柄长猎刀刺死。另一个人取代了他发挥控制和主宰作用的位置。这是一个锋芒毕露的、不道德的、邪恶的家伙。西蒙·勒格利两次显示了他的拳头的厉害。第一次是对汤姆叔叔，那是他刚把他买来；第二次是对在汽船上站在他附近的那些不安的绅士们。"现在让你们尝尝我拳头的滋味；瞧我这拳头。老实告诉你们这些先生，它像石头一样硬，它是通过揍黑鬼们练出来的，——尝尝它的味道。"这真正是坚硬的拳头，强硬的语言。如果南方作家从不同的角度来考察这个夸张的故事中圣·克莱尔和勒格利这两个人物形象之间的关系改变和平衡了他们的相异之处，那么，《汤姆叔叔的小屋》正是通过这一次打击把这两个人物所共同拥有的对象汤姆叔叔鲜明地表现出来了。圣·克莱尔的银铃般的话音消失了，代之而起的是迷雾，是勒格利坚硬的拳头。斯托认为，这两种人，两种声音的共同存在体现了南方的本质特性，而且这两者中那令人感到可怕的一方必将最终占据统治地位。在《汤姆叔叔的小屋》的结尾，斯托呼吁她的南方读者和南方妇女们去探索她们自己的"秘密灵魂"和"个人的转变"。"难道男人理应拥有天赋权利并不负责任地滥用这种权利吗？"这是《汤姆叔叔的小屋》一书中无可辩驳的议论。

在十九世纪五十年代、地方作家的作品往往充满敌意。北方作家到南方来，然后在作品中描述他们看到的种种可怕的现象；南方作家则在他们的作品中描写新英格兰的工业城镇，以及他们所见到的住在纽约的贫民窑中的有如奴隶般的爱尔兰人。当弗雷德里克·劳·奥姆斯特德在1854年骑马深入南方时，他没有看到一个说得上聪明的南方人。他遇到的所有人都有脑损伤，在道德上他们没有充分发展，在智力上他们是残废，总而言之，他们不是蠢人就是笨蛋。在1858年，乔治·华盛顿·哈里斯派那个好战的苏特·洛文古德到纽约去。苏特发现那个城市到处都是稀奇古怪的花花公子。他在汇报中说："他们那里的男人和女人"都是打架的能手。他还记叙了那些激进思想者和自由同居的人们。"那些纽约人中有谁能使我折服呢？"苏特这样思忖道。

北方的讽刺作家们在1846年至1847年期间大力抨击对墨西哥的战争，很多北方人认为这场战争是南方人为了争夺领土和权力而进行的冒险活动。洛威尔用口语体的文字直率地表达了北方的自由主义政治思想。在1846年，他以新英格兰农民霍齐亚·比格罗的名义向《波士顿信使报》投寄诗体书信，从一开始起，洛威尔的锋芒就直指"那南方佬"。洛威尔还试图扩大比格罗书信的范围，并使这些书信的地方色彩更浓厚。321 他强调这些用口语写成的信件的文学价值，并增添了人物形象：学究式的牧师帕森·威尔伯、乡村中丑角式的人物伯尔多弗里顿·沙文。然而从书信的第一集到第二集(到1866年为止)，政治是一以贯之的主题。洛威尔描写了一个名叫加兰姆的村庄，村中那位喜好收藏文物的教区牧师，那些富裕的、通达事理的农民，他还描写了这个小镇中的集会以及村民们上教堂做礼拜等民俗，而这一切都被作者刻画得有如图画一般地生动，它们也为评价那些"到处都是黑鬼的南方各州"提供了非常合适的材料。

北方人在南方看到种种可怕的现象——愚昧、性放纵、暴力和野蛮。哈里斯在他

的《天生傻瓜演义》中，以挑战的姿态把这一切公诸于众。苏特是这样走进哈里斯的文章中的，“一个样子古里古怪的人，长腿短身，小小的脑袋上长满白发，脸上长着一双猪眼睛，一个滑稽的天才人物，好像刚从犹太人的服装店里走出来。他骑着一匹栗色马，那匹短尾、弯颈、瘦长的马名叫‘梯尔波克’”。苏特对南方的“本质”有着透彻、冷静的理解。“没有足够的食物怎么办？大孩子们在土里找块根，小孩子们在食料槽里翻寻，找到啥就吞掉啥，”他这样告诉我们。埃德蒙·威尔逊在《爱国的热血》（1962）里反感地评论道：“《天生傻瓜演义》在美国文学具有真正文学价值的作品中是最令人感到厌恶的一部。”

哈里斯开始为《时代精神》撰写见闻录是在1843年，他的早期作品大多是关于赛马和边民争斗的故事，这种形式的南方文学在当时正方兴未艾。《头舞》（1845）显示了朗斯特里特的《佐治亚见闻录》对哈里斯的影响。苏特则是哈里斯本人的发明，这个人物形象首次出现在《苏特·洛文古德的代替马工作的老爹》（1854）之中，随着他的出现，西南部的幽默的文学形式和风格都发生了很大的变化。洛文古德竟然会穷到如此地步：他的老爹不得不套上马具并亲自拉犁；他模仿马的动作，踢缰绳，并叫苏特扶住犁头。正当他扮马扮得十分起劲时，老爹撞上了一个马蜂窝，他没命地朝一个小河跑去，并跳了进去，苏特兴高采烈地跟在后面。这是一出描写得十分生动有趣的东碰西撞的滑稽剧，如此而已。被蜂螫了的老爹“就像所有美国种马那样嘶鸣一声，”然后就狂奔起来。“他冲到一堵篱笆前，穿越而过，撞坏了七个嵌板和若干围栏。他东冲西撞，把晒衣处那儿的美洲香槐、晾的衣裳、U形夹和曲木等弄得一团糟。”在《天生傻瓜演义》之后发表的见闻录中（它们绝大多数都是为《美国纳什维尔联合会》写的），我们可以说哈里斯使西南部故事达到登峰造极的地步。朗斯特里特在《佐治亚见闻录》中描写的南方的愤怒和残酷在哈里斯的作品中则变本加厉地演变为一系列破坏行动。

确切地说，苏特的故事并不是逸闻奇谈，而是另外一种类型的作品，苏特把它们称为“令人感到恐惧的故事”。每篇“令人感到恐惧的故事”都是经过作者煞费苦心、仔细推敲之后编织而成的。哈里斯一生曾做过多种工作：机械师、种植园主、商人、工厂主和玻璃厂的主管等。然而他主要还是一名机械师，一个对制造“特殊效果”感兴趣的工程师。他喜欢想象事物分裂成碎片，破裂和打碎的情景。他喜欢描写纷纷向四面飞散的东西。苏特解开那拴着一条暴怒的公牛的绳索，并让它朝着一群参加婚礼的人冲去，结果造成了一场大混乱：“泡菜坛、蜜饯罐、醋罐、种子袋、盛鸡蛋的篮子和荷兰白釉蓝彩陶器——这一切都乱七八糟地混在一起，弄得一文钱都不值。” 322

哈里斯书中的对话者“乔治”在故事中出场的次数不多。“乔治”赞美苏特的“天才”，他知道苏特想干什么，也知道苏特害怕的是什么。我们可以把苏特看成是一个魔术师，田纳西东部山区的令人生畏的精灵，一个残忍的半人半神；我们也可以把他视为被削弱了的南方及其良心的代表，它缺乏一个元音，一个辅音；我们还可以把他看成是从文雅和耐心的压抑之中释放出来的南方，愤怒的南方，图谋报复的南方，令人

生畏的南方。"乔治"十分欣赏苏特的释放出来的侵略性和破坏性的强度，在他的眼中，苏特主要是一个"滑稽的天才人物"，一位值得尊重的制造大破坏的艺术家。哈里斯的作品要求我们把道德感情于视觉欣赏分割开来，这些作品也的确成功地达到了这种效果。我们喜欢观看电影中那些经过巧妙安排的大灾难镜头（如汽车撞烂、建筑物倒坍等），出于相同的原因，我们也喜欢阅读哈里斯写的绝妙的见闻录：《老斯基色姆的中间人》、《雅德利太太的被料》，以及《苏特在黑人的晚间聚会上》等，而且当我们在阅读这些见闻录时，我们不一定会感到"恐惧"。

在《天生傻瓜演义》中，哈里斯所使用的口语体确切地表达了作者的思想，也颇能激起读者的想象。南方是怎么一回事？他们在那儿干些什么？这是杰克逊时代的南方作家必须回答的困难问题，而逸闻奇谈就是回答这些问题的方式之一。哈里斯的见闻录则是另外一种方式，它包含着明确的启示，令人感到可怕，是用最黑的色调写的幽默故事。苏特的故事叙述虐待狂的胡闹、种种破坏性行为和使受害者感到屈辱和痛苦的玩笑，这些故事极其生动，叙述者的语调卑劣、冷酷。"有一次我做（捉）到了一只老牛蛙，我用钉子钻（穿）过它的嘴唇并把它钉在一根柱子上。在它的吼（后）脚上我系上了两块石头，我还把一根风也金（缝衣针）钉进它的尾巴，使瑞混（水分）从那儿漏走，就这样我让它在那儿干死。"这些故事的文字本身就十分难读，哈里斯一直让苏特讲一种发音方式十分令人难解的方言土语。苏特的语言还充满各式各样的表示仇恨的称号。他仇恨"勾鼻的犹太人"、"大肚子，秃脑袋的浸礼教的大个子黑鬼"和"有着蟑螂般心眼的大眼睛爱尔兰人"。他仇恨县行政司法官、教区牧师、到处做生意的小贩、可疑的共济会会员，他尤其仇恨北方佬。他还仇恨霍齐亚·比格罗。从苏特这个充满炽热激情的无比丰富的人物形象中，马克·吐温汲取了灵感并创造出他的佩普·费恩，福克纳则创造出托马斯·萨特潘、贾森·康普森、明克·斯诺普斯和其他人物形象。在杰克逊时代的运用口语体创作的作家当中，哈里斯是最杰出然而也是问题最多的一位。

杰克逊时代的作家曾经四处寻找遗迹，他们在苏特那儿找到了它。在把雅得利太太的绗缝被子的联谊会弄得一塌糊涂之后，苏特又回到了那个地方，观赏他造成的破坏："我顺着那处于灾难性的恐惧之中的马跑过的道路走去，只见一条条扯得七零八落的被子、一堆堆的棉花、一束束（人或马的）毛发、挂在矮树丛中的扯得稀烂的格子花外衣，在尽头处我还发现一截表链和马的脑袋。"在杰克逊时代的初期，作家们向往着优美的遗迹、田园牧歌式的场景以及过着丰富多彩的庄园生活的农民，这一切向往在上述的一切面前落空了。具有双重意义的逸闻奇谈也在这现实面前失去了它的意义。对于那"灾难性的恐惧""乔治"无话可说。直接替哈里斯发言并为他表达心声的是苏特。哈里斯发现：美国的遗迹看起来仿佛是一场灾难之后的残存物。

尼尔·施米兹 撰文　　袁德成 译

一个新国家的戏剧

联系社会背景来研究文学是一种颇有价值的方法。作为大众文化的早期美国戏剧正是这种方法的极其适宜的材料，在这一点上，在美国文学中还很难找出其他类似的例子。究其原因，是因为这种艺术形式捕捉到了那个时代的精神，而且在极端的情况下，它还把戏剧舞台变成了充满骚动和暴力的地方。当现实生活中的戏剧尚未结束，摹写这个事件的戏剧就已经在人们当中传阅或在舞台上演出。骚动的政坛、尚未定型的文化特性、短暂的历史和方兴未艾的政治戏剧——这些都是美国建国之初时的情况，而这些情况似乎抹去了艺术与生活之间的分界线。由于历史进入戏剧，也由于戏剧创造了历史，战场上和市政大厅前发生的戏剧事件已经变得难于与舞台上的同一事件的摹本相区分。当战争还在进行，剧院就已经上演了关于美国革命时期的著名战役和政治阴谋的戏剧，而且观者如痴如醉，这些都充分地说明了上述情况。 324

这些戏剧大多数都缺乏内在的文学价值。迄今为止，还没有任何批评家从新的批评角度（如后结构主义理论）来研究这些戏剧。如果我们考虑到这些戏剧的特性，那么恐怕将来也不会有批评家会这样做。文学专家在研究这些戏剧时，通常采取的方式是要么进行目录学研究，要么对那些一再出现的人物类型（印第安人、边民、勇敢的女主人公、乔治·华盛顿等）进行主题学研究，或者把某些戏剧家视为二十世纪美国现实主义作家的先辈，探讨他们彼此之间的关系。如果我们试图理解早期美国戏剧文学批评的性质，那么我们就得充分认识这个时期的美国戏剧所包含的巨大反讽：这个时期的舞台演出以表演生动和富于艺术魅力著称，它是美国文化史上最积极的篇章之一；然而这个时期的戏剧文学作品却少得可怜。

殖民地的环境并没有为优秀的英语戏剧在新大陆的迅速发展提供良好条件。显而易见，在这个大陆上最早出现的戏剧表演是印第安人的部落舞蹈。墨西哥、加拿大和美国西南地区的史料表明，在十六世纪时，在美洲的法国人和西班牙人能够看到罗马天主教会演出或赞助演出的圣经戏剧。然而在新大陆的讲英语的社区，情况却不是这样，因为激进的新教徒（特别是清教徒和教友派教徒）认为，把戏剧排除在教会之外，不允许它与圣礼以及其他高级的宗教仪式发生关系，对于新教说来是十分重要的。这 325

种对戏剧的敌视可以用若干文献作证，而且它在美国也不是什么新鲜事情。清教和教友派在当时的美国占有压倒一切的优势，这意味着对戏剧的否定程度在美国比在有着更广泛、更古老文化传统的英国和其他欧洲国家严重。美国教会明文禁止上演戏剧，结果致使所有形式的文学（尤其是戏剧）的发展速度大为减慢。教会之所以这样做，有种种原因：对艺术家的想象活动不信任，因为教会人士认为，想象这种功能有可能被撒旦利用，艺术家因此会受到诱惑去编造虚无飘渺的世界；按照新教的伦理观念，艺术和娱乐活动属于无所事事，理应遭到禁止；对戏剧表演不信任，因为它可能成为一种煽动激情的工具；人们历来认为，很多戏剧却充满污言秽语和对上帝的不敬之词；剧院本身就是一个藏垢纳污之所，它为酒巴女郎和低级妓女提供了活动场所。

从殖民时期到二十世纪，美国戏剧（即是说那些由生活在美国的剧作家创作的剧本）的发展与美国戏剧舞台相比显得十分落后，后者呈现生气勃勃的局面，其源头活水来自英国和其他欧洲国家的戏剧以及它们的表演者。甚至还在十七世纪，戏剧表演就已经在南卡罗来纳和弗吉尼亚等地产生了影响。在这些地区占主导地位的是英国国教，这里殖民者的艺术趣味与新英格兰的清教徒相比要开放得多。然而，在这个地区上演的戏剧正如这里的教会一样都属于英国式的。

力图鉴别出一种可以贴上"美国的"标签的戏剧并建立美国戏剧传统——这种自觉的努力已成为一个国家确定自我本质这项工作的一个组成部分。它引起了一些殖民时期作家的兴趣，常常盘桓在十九世纪那些追求文化独立的人们的脑海之中，而且也不断萦回在那些准备撰写美国戏剧史的人们的心头。对早期美国戏剧的描述，往往是对那些具有里程碑意义的作家和作品的概述，这种情况有点像叙述历届垒球明星的历史，然而这种描述毕竟能使我们了解到在这段时期发生了哪些重要的事件：《熊与幼狐》(1665) 是美国人用英语写的而且在美国上演的第一部剧，人们认为此剧是弗吉尼亚人威廉·达比与另外两名演员合写的；罗伯特·亨特写的《食人者》(1714) 是居住326在美国的人创作的第一部知名于世的戏剧；罗伯特·罗吉斯少校的《庞蒂其；或，美洲的野蛮人》是第一部严肃地处理有关印第安人的题材的戏剧；托马斯·戈弗雷的《巴塞亚的王子》(1767) 是职业作家在美国创作的第一部具有独创性的戏剧；威廉·邓拉普的《父亲；或，美国的项狄主义》(1789) 是在美国出生的职业戏剧工作者写的第一部作品。上面这一串名字可能有些使人感到眼花缭乱，但它们告诉我们：有别于英国戏剧的美国戏剧传统是如何从奠基开始逐步创立起来的。

只要我们考虑到当时社会普遍存在着对戏剧的否定态度，那么美国戏剧开放的第一朵花——《熊与幼狐》在处于蓓蕾状态时就遭夭折这一事实就不会令我们感到吃惊了；事后，此剧的三位作者兼演剧人还曾经蒙受不道德的罪名被短期拘禁过。直到十八世纪，美国戏剧才开始具有一定的势头，其水平也有所提高，而这与美国人对英国的不满情绪的上升是同步的。尽管如此，想要确切地判断那些十八世纪的剧作家究竟是一般意义上的戏剧还是美国戏剧是颇为困难的。相当数量的这种戏剧是托利党人或英国军官为英国军队创作和演出的，因此把它们称为"美国戏剧"只是一种极不严格

的说法。属于这类戏剧的有乔纳森·休厄尔在1774年创作的《被唤醒的美国人，医治忧郁的一剂良药》，约翰·伯戈因在1776年写的《封锁》以及无名氏在同年创作的《布鲁克林之战》。有趣的是这个时期具有亲英和反对革命倾向的作家创作的作品，比那些持与他们相反观点的作家的作品更适宜上演。那些革命作家们倾向于剧作中大发议论，这样的剧本在舞台上获得成功的可能性当然不大。美国最杰出的革命戏剧家默西·奥蒂斯·沃伦的作品就属于这个范畴。她的剧作以具有宣传性质的慷慨激昂的诗体对话著称，适合舞台演出的美国戏剧是在这种戏剧之后才出现的。《拍马屁的人》(1773)和《小集团》(1775)对导致革命爆发的政治局势进行了讽刺性的描述。这两出剧引起了争议；写于1776年的《傻瓜；或，惊慌不安的军官们》也被认为是沃伦夫人的作品，此剧作于战争期间，是对伯戈因将军在同年发表的《封锁》作出的反映。

一些美国戏剧的先驱无可争议地是为舞台演出而创作的，如果戏剧史家们想寻找这种人，他们必须到其他地方去找。在这里举两个突出的例子，一个是《不列颠暴政的崩溃》(1776)，此剧是一部历史剧，据信是约翰·利科克创作的；另一部是《安德烈》(1798)，它是美国戏剧之父威廉·邓拉普若干具有独创性的戏剧中的一部。这两部剧都以美国革命和乔治·华盛顿为题材，这一类题材一直到十九世纪都深受广大观众喜爱。在其他方面，这两出剧区别很大。《不列颠暴政的崩溃》写于战争之中，是一出充满慷慨激昂的宣传言论的戏剧。这出美国早期的历史剧结构松散，它围绕着几个主要的历史事件展开，其中包括邦克尔山之战和理查德·蒙哥马利将军之死。具有戏剧性的真实生活与舞台上的戏剧极其相似，给人留下深刻的印象，这是因为当这部剧作问世时，剧中所描述的历史尚处于创造过程之中，因此在此剧结束时，战争的结局尚属未定之数。这出令人感到乏味的戏剧不仅是出现得较早的美国革命战争剧，它还有着相当多的十九世纪观众喜闻乐见的历史全景剧的因素。 327

威廉·邓拉普的《安德烈》于1798年上演，它标志着美国革命战争剧在二十二年间有了很大的发展。与《不列颠暴政的崩溃》相比，邓拉普这出剧的结构十分严谨，剧情发生在二十四小时之内，只有四个场景，在剧中说话的角色也只有十名。此剧是对一个十分错综复杂的局势的详尽研究，也是一个基本上没有反面人物的战争剧。被宣判有罪的间谍约翰·安德烈和他的对手华盛顿将军都是剧中的英雄人物，尽管其表现方式各有不同。安德烈本人的英雄气概与他那背叛革命事业的行为形成强烈的对照。华盛顿的行为也使人产生疑问，因为尽管他显得高大完美，出于复仇的动机，他却情愿为革命牺牲两个具有优良品质的人的生命，而且其中之一还是完全无辜的。尽管邓拉普是一个百分之百的华盛顿的崇拜者和联邦制拥护者，他还是难以掩饰他对安德烈(与邓拉普一样也是戏剧艺术家，有时还充当演员)的同情。这出剧之所以取得了不同凡响的效果，是因为它是一部具有古典规模的英雄剧，剧中神话式的人物卷入了一场永恒的冲突，即是说忠于个人和忠于事业这两者之间的冲突，而且邓拉普在创作此剧时并没有借用希腊罗马英雄传说，而是运用了他那个时代的素材。当此剧首次上演时，剧中的具有神话色彩的将军乔治·华盛顿(他也是一个非常喜欢看戏的人)还在世；当

剧演完后剧院外爆发了一场战斗，这使得作者不得不对剧本作一些改动，以挽救剧中那位不得不对华盛顿挑战的演员的声誉和性命。

《庞蒂其》的作者是因替印第安人请命而知名于世的罗伯特·罗吉斯。此剧显然适宜于舞台演出，但它却从未上演过。罗吉斯利用戏剧来把他所经历的那些事件神话化，然而他却以一种十分出人意料的方式达到这个目的。具有反讽意义的是，剧中所有与印第安人打交道的白人（其中包括一名牧师），不论他属于哪个民族，毫无例外地都是不择手段的恶棍，而罗吉斯在剧中安排的英雄人物，却是一位印第安首领。在十九世纪的戏剧舞台上，出现了很多被美化了的高尚的野蛮人的形象，他们老是拍胸膛，这使他们成为成功的滑稽模仿对象。《庞蒂其》就是美国大众喜闻乐见的这类戏剧中的第一部。

在关于印第安人的典型的戏剧中，我们可以看到剧作者对纯洁无瑕的天性所寄托的理想，这种理想也反映在另一出十八世纪戏剧——《巴塞亚的王子》（1767）之中，此剧是托马斯·戈弗雷在《庞蒂其》面世一年之后创作的。尽管《巴塞亚的王子》在很多地方都显示出伊丽莎白时代的悲剧和历史剧的影响，其背景也设在公元前一世纪，然而剧中所描写的情况和人物的心理状态、他们的理想都颇似《庞蒂其》。这两出剧所歌颂的崇高的英雄人物都属于处在解体过程中的基督教之前的黄金时代。这两位战士都必须同部落以外的敌人作战，然而更大的危险却来自家庭内部，剧中兄弟阋墙的场面再现了在天堂外围展开的该隐与亚伯之间的争斗。庞蒂其指控文明的基督徒残害人类的天性并在民族内部挑起变节和背叛，在宣布和这一切脱离关系后，他与哈克·费恩一样到西部去了。这两出戏的主旨在于表现纯洁受到诱惑，而且都悲剧性地以谋杀和恋人的自杀为结束。

罗亚尔·泰勒的《对比》（1787）是一部遵循英国风俗喜剧传统创作的剧作，其主题是将那些浅薄而且盲从欧洲生活方式的人与沉稳、求实而严肃的美国爱国者相比较。这也是两种文化的比较，一种肤浅，而另一种深厚。泰勒采用了理查德·谢立丹的《造谣学校》（1777）的形式来写作他的美国题材，他甚至叫剧中人乡巴佬乔纳森（他是后来舞台上出现的北方乡巴佬的原型）神经质地解释谢立丹的戏剧，因为乔纳森误以为《造谣学校》中所写的都是真人真事。时至今日，当人们阅读或演出泰勒这出流畅、机智和快节奏的戏剧时，仍然感到此剧仿佛是专业戏剧作家创作的，而不是出自一个在写作该剧之前几乎毫无舞台或戏剧创作经验的律师之手。

《对比》为风靡十九世纪美国舞台的社会喜剧开辟了道路。然而低级喜剧也是十九世纪美国戏剧的一个主要组成部分，在工人阶级的剧院中尤其如此。最先预示美国人对低级滑稽剧爱好的是在美国首次发表的剧作——纽约总督罗伯特·亨特创作的《食人者》。在这出剧中，戏剧情节与历史事实交织在一起，饶有趣味的是亨特总督把他自己也作为一个人物写进剧中。亨特采用了大众喜剧中引人发笑的手法来讽刺纽约政客，如令人难以容忍的姓名、方言土语、因误用而显得可笑的词语、毫无意义的立法和猥亵的语言等。剧中包括这样的场面：那个名叫弗兰西斯·尼左拉斯将军的剧名角色被

其他人推到一张摇摇晃晃的椅子上，那些人朝他身上倒了一桶稀泥，对着他吐啤酒，还朝他眼里扔东西。

尽管拉尔夫·华尔多·爱默生、艾德加·爱伦·坡和华盛顿·欧文等文学家一再声言，美国人有能力创造出美国大众喜闻乐见的本土文学，而且这种文学定将独立于英国文学和欧洲文学之外，并超过它们，十九世纪的美国舞台依然具有很明显的殖民地文化的特性，这可以从上演的莎士比亚戏剧的数量之多这个事实上看得出来，喜欢观看莎剧的既有社会上层人士，也有下层阶级的成员，而且这些戏剧主要是由英国演员上演的，此外，其他欧洲国家的戏剧在当时的美国也很受欢迎。美国作家创作的戏剧在演出的戏剧中只占很小一个部分，然而这些美国戏剧家选择的主题和人物类型却大多是本土的；印第安戏剧、边疆戏剧和乡村戏剧、美国北方戏剧、关于禁酒的戏剧、白人扮演黑人的滑稽戏、滑稽讽刺剧和情节等。

如果我们把上述各种类型戏剧的出现置于美国戏剧的重要发展历程和美国历史的背景之上来考察，我们就会发现，这些戏剧与当时的国家的重大事件是密不可分的。在十九世纪的头二十年，杰斐逊的共和主义扩大了民主的范围，权力从新英格兰移向西部和南部；由于英国政府对海员进行强制性征税，再加上其他敌对行为，触发了美国对英国商品的禁运和1812年的战争。在这个时期，美国人的民族自豪感高涨，这又促使美国剧作家们进一步在其作品中宣传美国农民和边民等自然人所代表的美国的价值观。伴随着1814年至1824年期间向西部发展的进程，出现了詹姆斯·纳尔逊·巴克写的《她想当一名士兵；或，奇普瓦大草原》(1819）和塞缪尔·伍德沃思的《森林中的玫瑰；或，美国农夫》(1825）等戏剧。在十九世纪的美国舞台上，边民和农民是屡见不鲜的形象，直到1892年，还上演了詹姆斯·A·赫恩的《湖滨地产》。

尽管在1817年爆发了塞米诺尔战争、在三十年代又有安德鲁·杰克逊对印第安人的解决办法的实施，将自然人理想化的浪漫主义激情（詹姆斯·费尼莫·库珀曾经极其成功地表达过这种感情）依然导致了另一类独具特色的戏剧——印第安人戏剧的风行，其中最早搬上舞台的要数安妮·肯布尔·哈顿在1794年创作的《塔曼尼》。早在美国革命时期，美国戏剧家们就创作过有关印第安人的戏剧，然而印第安人戏剧风行是在约翰·奥古斯塔斯·斯通的《麦塔摩拉；或，最后一个万帕洛格人》上演之后。此剧在1829年上演的原因是由于埃德温·福雷斯特悬赏五百美元奖金，征求"一出由五幕组成的绝佳的悲剧，其主人公或主要人物必须是这个国家的土著"。福德斯特是美国剧坛的第一个男明星，在他之前在舞台上称雄的都是英国演员。他此举的目的是在于为他本人寻到一个合适的剧本，以便促进美国本土戏剧的发展。在此剧的开场白和闭幕词中，作者呼吁观众支持美国本土戏剧，这表达了作者以及剧本赞助人兼演员的民族感情。这出获奖的戏剧强化了印第安人戏剧的程式，该程式可以在1830年上演的乔治·华盛顿·帕克·卡斯蒂斯写的《波卡邦塔斯；或，弗吉尼亚的殖民开发者》中看得出来。在这两出剧的开头，都出现了一个滞留在新大陆并在那里居住多年的英国人，他因为英国探险者的到来而感到高兴。在这两出剧中，女主人公都受到别人给她们安

330

排的令人憎恶的婚姻的威胁。此外，在这两出剧中，印第安人的世界被描绘得有如天堂一般，随着垂涎那儿的黄金和土地的白人的到来，这个天堂就消失了。在《麦塔摩拉；或，最后一个万帕洛格人》中，麦塔摩拉被谋杀以及她妻子的自杀标志着整个印第安文化的死亡。在《波卡邦塔斯》中，印第安人麦塔可兰拒绝与“侵占他的国家的人结盟”，他逃往西部，“在那儿，在大地的边缘，起伏着西部的山峦。”他的对手，波卡邦塔斯的父亲鲍哈顿为波卡邦塔斯和约翰·罗尔夫的婚姻祝福，他俩的婚姻标志着自然和传统文化的结合。埃德温·福雷斯特通过《麦塔摩拉》的演出赚了一大笔钱；剧作者约翰·奥古斯塔斯·斯通则从福雷斯特那里得到了五百美元和一块精美的墓碑，后者是在斯通自杀后福雷斯特叫人竖立在他坟前的。尽管对美国人为争取文化独立而进行的斗争来说，《麦塔摩拉；或，最后一个万帕洛格人》以及围绕着它的演出而发生的种种事情有着重要的意义，这出剧在美国文学史中的地位却颇有点令人难以理解，它的命运在十九世纪戏剧中也具有典型性：尽管这促使了更多的印第安人戏剧的面世，承受住了针对它而进行的种种致命的讽刺和打击，在福雷斯特的整个演艺生涯中一直都在上演；不过，当它不再上演之后，除了在 1841 年印行了一个节选本外，可以说就彻底地消声匿迹了。

十八世纪四十年代和五十年代，也许是这个世纪的戏剧史上最重要的年代。在这时期发生的政治事件也对当时的剧坛很有影响。在 1837 年经济崩溃和出现普遍失业之后，辉格党人在 1840 年赢得了胜利。城市的扩大和移民的大量涌进导致本土主义运动发生，并使得劳工为加薪和更好的工作条件而罢工。在 1830 年至 1840 年期间，铁路向开发定居者敞开了大多数边疆地区的大门。在纽约城以外英语戏剧最活跃的两个地区加利福尼亚和盐湖城，拓居地开始建立，前者在 1849 年，后者是在 1847 年。十八世纪三、四十年代是所谓“慈善帝国”的年代，宗教社团竭力在道德与社会生活的各个方面（教育、妇女权利、禁酒、监狱制度和救济院等）进一步改变现状，以期达到改造美国的穷人和未开化的野蛮人的目的。威廉·劳埃德·加里森于 1831 年在《解放者》上发表的猛烈抨击奴隶制的文章已经引起大众对废除黑奴制这一问题的关注。由于在 1850 年实施了《逃亡奴隶法》，也由于哈里叶特·比彻·斯托在 1852 年发表了《汤姆叔叔的小屋》，再加之约翰·布朗 1856 年在堪萨斯以及 1859 年在哈珀斯渡口的突袭行动，上述问题更趋于激化。

331

与美国文艺复兴时代的杰作一样，美国戏剧的里程碑式的作品也主要集中出现在十九世纪四、五十年代。威廉·亨利·史密斯根据小说改编的《酒鬼；或，浪子得救》于 1843 年在波士顿博物馆上演，它标志着一部分美国戏剧直接参予了“慈善王国”的道德风化整肃运动。此剧是若干禁酒戏剧中的第一部，它吸引了大批戏剧观众，而这些人在以前根本不进剧院，因为他们认为戏剧的名声不好。由于女权运动者的努力，在 1826 年成立的“禁酒协会”的力量已日趋强大，该协会十分高兴有戏台这样一个具有影响力的同盟，它也乐意地把《酒鬼》这类颇具说服力的戏剧作为宣传工具。在《酒鬼》中，剧作者运用了美国人喜闻乐见的戏剧手法：被埋葬的遗嘱，秘密的身份，

遭受预谋的袭击但在最后一刻遇救，伪造的文件以及令人憎恨的反派角色等。此外，尽管此剧具有情节剧的性质，剧中关于主人公酒精中毒的描写却有着临床诊断般的可信性。

在1845年，美国十九世纪第一出也是最成功的风俗喜剧上演了，在此剧成功的激励之下，出现了一系列不大成功的社会讽刺剧。在创作《时髦；或，纽约生活》（1854）一剧时，安娜·科拉·莫厄特已经是一位多产作家，她受过古典文化教育，学识渊博，并有着担任业余演员和剧作家的丰富经验。《一个女演员的自传》（1854）是她难得的经验之谈，书中叙述了她如何把戏剧从剧本搬上舞台。《时髦》就形式而言纯粹是欧洲式的，作者遵循了十八世纪资产阶级戏剧的传统。这出剧的基调也具有英国特色，剧作者运用了谐谑百出的方式来讽刺那些暴发户；如描述他们过去当职员或厨师时的生活，他们说法语时的怪腔怪调以及穿法国服装时那副可笑的样子。然而这对表达它的主题思想却有所妨碍，因为此剧与先于它面世的泰勒的《对比》一样，其宗旨在于将那些崇尚法国生活方式的人与具有独立精神的忠诚的爱国者们相比较，换言之，将那些时髦风气的追随者与自然之子进行对比。剧中的正、反面人物都是美国人，由于他们对欧洲的看法不同，他们有的值得歌颂、有的显得愚蠢可笑。在《时髦》开始上演之后，尽管她本人很不情愿，莫厄特还是以演员的身份多次登台，扮演剧中人 332 格特鲁德这个角色，此外，她还在她的第二出戏剧《人民之子阿曼德》（1847）中扮演过布兰奇。

除了默西·沃伦和安娜·科拉·莫厄特这两个例外，标准的美国戏剧史在论述二十世纪以前的美国戏剧时很少提及女戏剧家，更不用说专门讨论她们的作品了。如果我们相信一些人的说法，即认为美国妇女的早期戏剧创作的努力纯属失败，那么由于下述一些原因，这个说法显得特别令人难以理解：妇女作家往往是极其多产的小说家；家庭戏剧和关于妇女的戏剧在当时非常受欢迎；对于想涉足戏剧和舞台的妇女来说，当剧作家是一种最不容易受到他人指责的选择；对于十九世纪的很多美国妇女来说，舞台给她们提供了过独立生活和实现自我完成的场所，其程度超过其他任何形式的社会生活，那是一个曾被人们戏称为“裙子掌权”的时期，也即是说是女明星和女舞台监督们大展才华的时代。她们之中颇负盛名的有夏洛特·库什曼、劳拉·基恩、凯瑟琳·辛克莱、艾达·门肯、约翰·德鲁夫人、洛塔·克雷布特里和克劳拉·莫里斯。她们的戏剧创作驳斥了那些认为妇女没有对美国文学做出贡献的谬论。1900年以前在美国由职业剧团演出的戏剧的记录也与标准戏剧史的说法不相符合。甚至只要粗略地统计一下，我们也会发现美国妇女创作的戏剧的数量已超过二百五十部。这些戏剧并非业余作者为那些住在边远地区的少数居民而创作的，不仅如此，这些戏剧都是由职业剧团演出，其中大部分的首场演出是在纽约、费城、波士顿和旧金山。这些妇女剧作家中颇有一些是多产作家，其中包括小说《夏洛特·坦普尔》的作者苏珊娜·罗森，她写作的七个剧本在1793年至1810年期间由职业剧团上演。路易莎·梅迪纳也是这些多产作家之中的一员，她写作的二十一出戏剧在1829年至1849年期间上演。在十九

世纪，一些杰出的女演员也执笔写作，其目的是为了表达自己的思想或者是为她们所在的剧团提供剧本。锡德尼·贝特曼夫人在五十年代创作了五部戏剧；劳拉·基恩在五十年代和三十年代创作了六部戏剧；范妮·赫林在六、七十年代写了八部；奥立弗·洛根在七十年代创作了九部。若干在十九世纪末颇受欢迎的多产女剧作家，在今天出版的美国戏剧史上实际上没有位置，这些人包括：玛格丽特·梅林顿；马德琳·露西特·赖利；夏洛特·布莱尔·帕克，她的《东方之路》(1898) 在二十年中常演不衰，一位女演员曾在这出剧中演女主角达四百次之多，由此可见此剧的成功；弗兰西斯·霍奇森·伯内特是英国人，她创作的八部剧在1881年至1897年期间在美国上演，其中包括根据她自己写的小说改编的《小少爷冯特勒罗伊》(1888)，此剧是十九世纪走红的戏剧之一。玛莎·莫顿在今天已经默默无闻，然而她在生前曾被人们认为是女戏剧家们中的"老资格"，因为她率先在票房价值上取得成功，而且她还先于其他人阐明了妇女为舞台写作时所面临的困难。她一共写作了三十五部戏剧，其中九部是在八、九十年代创作的。

上面提到的只是那些最多产的女戏剧家，把她们挑选出来的目的，是为了使读者知道那些被历史湮没了的、曾取得巨大成功的作家的名字。对这个专题感兴趣的学者在这个领域内做研究时将会面临巨大的挑战，因为在上述的戏剧中只有很少一部分流传至今，而且当时知名的人物现在都已经默默无闻。

在十九世纪四十年代末期，随着城市的地位日趋重要，城市中的工人阶级观众逐渐增多，一个崭新的舞台人物类型开始出现在美国的许多戏剧作品中，这个人物形象是本杰明·A·贝克以鲍厄里的锅炉师傅为原型塑造的，绰号叫做"鲍厄里火夫"。约翰·布鲁厄姆是移居美国的英国演员，他在1847年写的《麦塔摩拉；或，最后一个波利沃格人》也是为工人阶级观众创作的，这出讽刺剧的面世刹住了风行一时的印第安人戏剧的势头，并掀起了上演讽刺剧的热潮，其影响范围之广超过印第安人戏剧。布鲁厄姆在1855年发表了比《最后一个波利沃格人》还要成功的，旨在讽刺印第安人戏剧的《勃卡邦塔斯》。布鲁厄姆在他创作的大多数戏剧中都曾扮演过角色。具有反讽意义的是，讽刺剧原是英国剧院中的标准剧目，在经过移植成为美国剧种后，就精神实质而言，它变得比采用美国本土素材的印第安人戏剧还要美国化。在印第安人戏剧中，值得同情的人物总是英国白人贵族和出身高贵的印第安人，而且这些戏剧的情绪感染力主要来源于血腥场面及其独特的背景。讽刺剧都具有民主倾向，它表达了对那些矫揉造作的贵族文化和一切高级文化的蔑视。对于讽刺剧说来，任何圣牛都是猎物，它的攻击对象不仅限于印第安人戏剧。在十九世纪四十年代，讽刺剧（布鲁厄姆无疑是这个剧种的大师）在工人阶级剧院中呈繁荣之势，尤其是在威廉·米切尔的"奥林匹克剧院"和威廉·伯顿的"钱伯斯街剧院"，这两家剧院都在纽约市。讽刺戏剧家们似乎特别喜欢把讽刺剧作为嘲讽他们那具有亲英倾向的职业的手段，他们尤其喜欢用诙谐模仿的方式讽刺莎士比亚戏剧，当时它仍然是英国演员们独霸的领域。在这些讽刺剧中，英国和美国的皇室成员或贵族阶级大遭贬抑，他们被安置在艰难困苦的美国背

景上，做一些低贱的工作，如洗盘子和当侍者之类，并且常常喝非法酿造的威士忌酒而酩酊大醉。把奥塞罗变成一名南方奴隶，准备把苔丝德蒙娜遣送到巴纳姆的博物馆作为胖女人展出，把裘利斯·凯撒描写成一个纽约的无名政客，或把凯特描写成一名鼓吹妇女参政的妇女，上述种种做法使高傲的英国人一下子变成泄了气的皮球。只要查阅一下乔治·C·D·奥德尔编的《纽约舞台编年史》(1927——1949)，我们就会得到在那个时期创作的讽刺剧的数目以及它们上演的次数，从而明白它们在当时是何等地受观众欢迎。英国演员威廉·查尔斯·麦克里迪的讽刺剧在1849年的埃斯特大剧场 334 骚乱中起着重要的作用，这次骚乱的起因是本土主义者对英国人和美国上层阶级的强烈憎恶，它集中体现在麦克里迪与美国工人阶级的英雄埃德温·福雷斯特的斗争上。按照奥德尔的说法，这些讽刺剧，尤其是那出名叫《麦克里迪》的讽刺剧，有如"轻型火炮"，它们导致了一场使得二十二人死亡，三十人受伤的剧场骚乱。

讽刺剧的风行在很大程度上归功于美国特有的戏剧形式——黑脸剧，即由白人扮演黑人的滑稽剧。在十九世纪五十年代，黑脸剧的末尾附加了一段具有喜剧性质的余兴戏，而且它通常是讽刺剧性质的。尽管黑脸剧究其根源是来自欧洲和非洲戏剧，但把它称为最富于美国特色的艺术形式也是非常正确的。这种讽刺剧不仅在主题上和创造倾向上，而且在演出方式上都表现出民间戏剧的民主精神，而这在其他类型的戏剧中是罕见的。绝大多数黑脸讽刺剧都是全体演员共同协作的结果。它往往是即兴演出，其效果还部分来自演出时观众的配合。到了十九世纪六十年代，在美国已有一百多个黑脸剧团，这些剧团大多数是由北方白人演员（他们在演戏时把脸涂黑）组成，这种戏剧也逐渐吸收了一些更为传统的美国戏剧（如那些专为女演员洛塔·克雷布特里创作的戏剧）的技巧。

黑脸剧的宗旨在于用滑稽的笔调描写黑人，把他们刻画为古怪而可笑的人，然而正是由于这种戏剧黑人才得以有机会进入戏剧界，除此之外他们基本上不可能参加演出，这可谓美国戏剧所具有的种种反讽特性之一。在黑脸剧出现之前，只有很少的黑人剧作家给剧院写过剧本，而且这些剧作家中的大多数的姓名已佚散。在1821年至1823年间，剧作家们为纽约的"非洲丛林剧院"创作了一些具有独创性的剧本，该剧院是亨利·布朗创办的，并由演员詹姆斯·休利特提供资助，其目的在于给黑人天才提供一个戏剧舞台。由美国黑人创作的第一出戏剧《肖塔维国王》(其作者很可能是亨利·布朗）就是在这里上演的。这出戏现已佚散，其创作时间也无从知晓。两位美国戏剧艺术方面的人物在美国未能找到上演其创作的严肃戏剧的机会，然而他们在欧洲却寻到了这种机会。他们之中的一位是演员艾拉·奥尔德里奇，他曾改编过若干剧本，其中流传至今的有一出名叫《黑人医生》(1847）的剧，是由法文原本改写成英文在伦敦上演的。另一位移居欧洲的黑人剧作家是原籍新奥尔良的维克多·塞日尔，他从十九岁起就定居巴黎，他创作的二十一部剧均在法国剧院上演。

《逃亡；或，奔向自由》(1856）这出引人瞩目的戏剧的风格与《汤姆叔叔的小屋》有相似之处，它是威廉·威尔斯·布朗创作的，布朗曾经是黑奴，他创作的小说

《克劳泰尔》(1853) 是美国黑人发表的第一部长篇小说。在《逃亡》中，作者用戏剧
335 的形式叙述了他当黑奴的经历，这出剧与布朗在同年创作的第二部剧《经验；或，怎样给一个北方人以有力的支持》一样，常常供人们朗读。与《汤姆叔叔的小屋》一样，《逃亡》是一部抗议之作，它强烈地抨击了宗教的虚伪。此剧借鉴于黑脸喜剧之处甚多，作者的亲身经历给这出大逃亡戏剧提供了素材。根据史料记载，布朗在十九世纪五十年代还写作了两部戏剧：《南方生活》(185?) 和《米罗尔达》(1855)，但它们既没有发表，也未能上演。

在十九世纪五十年代末期，出现了一些全部由黑人演员组成的剧团，由于整个剧团都参与了剧本的创作，黑人剧作家的个性被淹没在集体的共性之中。只是在十九世纪末，个别黑人戏剧家才以黑脸剧的创作知名于世：鲍勃·科尔创作了《库恩镇之行》(1898)；马里恩·库克和保罗·劳伦斯·邓巴共同创作了余兴剧《克洛瑞恩迪，黑人走步游艺的起源》(1898)；戏剧节目主持人杰西·A·希普创作的《塞内加米安的狂欢节》(1898) 脱胎于黑脸剧关于种族问题的滑稽讽刺剧，然而该剧的音乐已突破黑脸剧的樊篱。

在黑脸剧风靡一时的那个时代，黑人剧作家威廉·伊斯顿却在严肃戏剧的创作上取得了相当可观的成就。他创作的诗剧《德赛林思，一个富于戏剧性的故事；海地历史中的一章》于 1893 年在芝加哥上演。

黑脸剧及其剧中人物杰姆·克劳在美国变得家喻户晓，这得首先归功于托马斯·D·赖斯。在哈里叶特·比彻·斯托的《汤姆叔叔的小屋》于 1851 年在杂志上开始连载之后，这类剧在十多年间一直畅演不衰。乔治·L·艾肯在 1852 年将斯托的小说搬上舞台，并赢得了广大观众对黑奴的同情，毫不令人吃惊的是，他在此剧中使用了黑脸剧的若干惯用手法。艾肯并不是将斯托的小说改编成剧本的第一人，他的剧本也不是这类剧本中的最后一部，然而这部戏剧所取得的成功却是十九世纪美国戏剧史上最辉煌的事件。这出戏上演的次数之多达到惊人的程度，在美国各地，只要能演出戏剧的地方都上演了这出剧，成百的"汤姆"戏班子应运而生（在十九世纪九十年代，其数量达到五百个），它还吸引了成千上万的人走进剧院，而在此之前，这些人一直认为剧院是魔鬼的巢穴。艾肯在剧中不仅引进了黑人舞蹈和班卓琴乐曲，他还借用了其他大众喜闻乐见的戏剧手法，如舞台造型（他的戏剧的各个场景都以这种造型结束）、壮观的场面（如伊莱扎越过冰河）、情节剧的巧合手法（例如正当圣·克莱尔准备给汤姆自由时，他却被人杀害了）、乡村喜剧、具有虐待狂倾向的反面人物、戏剧性的社会评论（霍华德先生和霍华德太太，这两个主要角色也曾在《酒鬼》一剧中出现）以及种种方言土语的运用等。这出剧与原作小说一样，表现了一种浪漫主义的倾向，即是说，表现了对那些没有受到社会腐化的人——孩子们和黑奴们的尊敬。教友派教徒、小伊
336 娃、汤姆等人在与宗教组织所宣传的唯理的基督教相去甚远的朴素的基督教中寻找到了上帝的启迪和安慰，然而那些希望黑奴制永存的人们却是基督徒中的伪君子，他们教给黑奴们的是要他们服从奴隶制，因为据他们说，这是上帝的旨意。

1855年的美国戏剧的内容既包括崇高的题材，又包括滑稽的题材。在这一年上演了约翰·布鲁厄姆的《一身褴褛》以及乔治·亨利·博克的《弗兰西斯科·达·雷米尼》，后者是用无韵体诗创作的浪漫悲剧，被普遍认为是十九世纪美国剧作家取得的最杰出的文学成就。博克的戏剧的情节取自但丁的《地狱篇》，它表明博克的诗歌和戏剧创作才能并不亚于他那个时代的任何欧洲和英国的大师。博克在剧中没有采用美国背景或美国特有的题材，然而此剧仍是这类剧中少有的独具特色的剧作之一。

在南北战争之后的年代，出现了工业化、城市化和财富集中的高潮，在这个时期，美国的戏剧体制也发生了剧变。"单一剧目戏班"（也就是那些到处巡迴演出，而且只演一出戏剧的戏班）成为剧团的主要形式，而在此之前占主导地位的是明星制度和定期换演剧目的常驻剧团或巡回演出剧团。在十九世纪和二十世纪之交，在美国约有五百来个这样的剧团在各地演出。在十九世纪九十年代，美国戏剧界处于辛迪加的铁拳控制之下，这表明大企业已侵入戏剧艺术。这个年代的戏剧还受到取得惊人进步的科学技术的影响，这尤其体现在情节剧和现实主义戏剧上，例如奥古斯丁·戴利在《在煤气灯光下》（1867）一剧中就把一台机车搬上了戏台，在1899年上演的根据卢·华莱士的《本—赫尔》改编的戏剧中，还把一组复杂的踏车、马匹和双轮战车系统搬上了舞台。

南北战争的岁月对于美国历史说来是一个痛苦的时期，而对于美国戏剧说来则是一个病态的时期，因为在这个时期，人们一般认为上剧院看戏的人是南方的同情者。在这个时期之后，美国戏剧又因阿伯拉罕·林肯在福特剧院被一名演员刺杀而蒙受耻辱。尽管经历了上述事件，由于两出颇受观众欢迎的关于美国英雄人物的戏剧的上演，美国戏剧还是与广大群众结成了紧密的关系。《瑞普·凡·温克尔》（1865）是根据华盛顿·欧文的同名著作改编的，几位改编者中包括了戴恩·鲍西尔考特和乔·杰弗逊，后者是美国颇受观众喜爱的演员，他在剧中扮演主要角色；另一部戏剧是弗兰克·默多克创作的《戴威·克罗克特；或，三思而行，决不乱来》。这个深受内战创伤的国家的人民观赏欧文·戴维斯创作的情节剧，并为之悲伤落泪，愤怒不已。在七十年代和八十年代，美国人观看爱德华·哈里根创作的关于那位名叫马利根的爱尔兰人的戏剧，并发出朗朗笑声。查尔斯·M·巴勒斯的《黑人骗子》（1866）场面宏大，有时被人认为是美国的第一部音乐剧。此剧在美国献演达三十年之久。在登曼·汤普森和乔治·赖尔创作的《旧宅》（1886）以及其他类似的戏剧中，美国人以留恋的目光回顾了行将消失的美国伊甸园。 337

从南北战争到1900年，美国戏剧逐渐从家庭情节剧转化为现实主义戏剧，这是这段时期美国文学最具有深远意义的发展。两位美国现实主义小说大师亨利·詹姆斯和威廉·狄恩·豪威尔斯有时也涉足戏剧创作。在这段时期出现了不少颇有天赋的戏剧家，他们之中一些人是深谙戏剧艺术的职业演员，尽管其剧本中的情节和人物还未脱离情节剧旧传统的窠臼，但它们仍然显示了现实主义的倾向。《戴威·克罗克特》和《纽约穷人》（1857）等地方乡土戏剧，在背景和方言的使用等方面也经常以现实主义

的细节引人注目，甚至那些引起轰动的情节剧也把机械技术的最新发明搬上戏台，以便取得现实主义的效果。斯蒂尔·麦凯曾接受德尔萨特体系的关于自然表演的理论，因此在他创作的《淡褐色的教会》（1880）中，他很自然地运用了比观众们习惯了的那种对话更为现实主义的对话方式。在麦凯的影响之下，演员们采取了含蓄的表演方式，使得这出十分成功的戏剧更增添了现实主义色彩。即便如此，在《淡褐色的教会》一剧中还是有不少非现实主义的成分，如种种巧合、旁白、插入的歌曲以及歇斯底里的盲目症等。

在十九世纪的最后二十年中，一位美国戏剧家以在戏剧中进行现实主义和自然主义的实验著称于世，他的实验不仅涉及技术效果和表演技巧等表层的东西，而且深入到最基础的部分，如人物性格和场景的发展等。这个戏剧家是詹姆斯·A·赫恩，他是现实主义戏剧新流派的代表人物，这个流派包括汉姆林·加兰和威廉·狄恩·豪威尔斯。尽管赫恩的作品还没有完全脱离情节剧的影响，但是在美国小说家的鼓励和易卜生（他读过易卜生的剧本，但没有看到过这些剧本的演出）的鼓舞下，赫恩表明他有能力创作那种能反映出人们实际说话方式的对话，以及真实可信和完整统一的情节。尽管美国小说在当时已经开始转向，赫恩在 1890 年发表的《玛格丽特·弗莱明》还是被观众和戏剧界人士视为一部激进的作品。此剧被认为是豪威尔斯和加兰所倡导的现实主义在戏剧中的第一部重要代表作。尽管豪威尔斯和加兰曾努力帮助赫恩扩大影响，但是这出戏的运气却并不好。剧中一些内容属于当时的社会禁忌，它们使剧院经理感到害怕。例如剧中描写了一位女人决定将她有钱的丈夫的私生子带回家，并用她自己的乳汁喂养那个孩子；这位女人同时也谴责社会对待两性的双重标准，正是这标准迫使她宽恕了她丈夫的行为，然而假如做那件事的是她而不是她的丈夫，那么她一定会一辈子受到诅咒。在这出剧中，情节剧的巧合被降低到十分次要的位置，从而使得此剧的感染力主要来自人物和环境。尽管赫恩后来对剧本结尾做了改动以便增加此剧对观338 众的吸引力，这部剧在他生前只是偶尔上演而已，而且演出的时期都不长。原先的剧本以那位丈夫与其不肯宽恕他的妻子的不可避免的离异终场，改动后的剧本则以破镜重圆而结束。尽管《玛格丽特·弗莱明》一剧有其推陈出新的一面，但它在文学史上并未取得应有的地位。此剧未修改稿的唯一本子毁于 1909 年的一场火灾。现在流传于世的是以幸福结局告终的第二稿，它是在 1929 年根据赫恩夫人的回忆和笔记整理而成的。

在《玛格丽特·弗莱明》初次上演两年之后，赫恩的《湖滨地产》（1892）受到观众和剧院经理的好评，这正好和《玛格丽特·弗莱明》一剧受到冷落的情况相反。批评家们认为，后者是令人愉悦的戏剧，而前者却使人感到不愉快。在第一部剧中，一个男人养了一个私生子，而他的妻子居然肯收养那孩子；在第二部剧中那位父亲想法使他那与人私奔的女儿乘坐的船沉没，女儿终遭溺毙。观众和批评家们一致认为与第一部剧相比，第二部剧要容易接受一些。尽管如此，与赫恩太太重新编写的《玛格丽特·弗莱明》相比，《湖滨地产》的确要令人满意得多。尽管此剧包含了很多结构精巧

的老式的戏剧手法，如肤浅的地方色彩，一个长期保守的秘密暴露于众，各种巧合，控制情节以取得戏剧效果，以及铁石心肠的父亲的突然悔悟等，但是如果我们把此剧与赫恩的早期剧作相比较，我们就会发现此剧的最大长处在于赫恩笔下那优美而富于现实主义色彩的对话，据说这种对话足以使任何演员生辉。此剧对于现实主义戏剧艺术最突出的贡献在于赫恩在剧本中广泛采用了舞台说明，着眼于帮助导演和演员深入理解人物性格和场景；例如"此处必须非常缓慢地展开，"以及"此处不连贯的话音变为低沉的、带有不祥意味的喃喃低语"等等。

赫恩还将《湖滨地产》的情节建立在观念冲突之上，这使人想起易卜生的《群鬼》中的帕斯托·曼德尔斯和艾尔文太太，不过，与他在《玛格丽特·弗莱明》中的做法不同，他在此剧中回避了两性关系和新女性等问题。这出剧肯定了家庭、家园和土地等等传统价值观，这也是此剧取得成功的一个原因。然而当一个读者在将近一百年之后阅读此剧时，他会十分欣赏剧中包含的反讽：剧中主人公具有人性魅力的种种思索推测，最终都对剧中标榜的价值观提出了强有力的挑战，这就使得此剧超越了尤金·奥尼尔的现实主义而直逼存在主义剧作家们的荒诞主义。剧中主人公、那位医生，深受赫伯特·斯宾塞、查尔斯·达尔文和威廉·狄恩·豪威尔斯等人的影响，在他未来的岳父逼迫之下，只得奔赴西部去寻找自由。而他未来的岳父的一生又是全凭所谓"死人法律和死人信条"来维系和支撑的。这是一个处于幻灭过程之中的世界。正如登曼·汤普森和乔治·赖尔于1886年在《旧宅》中写的那样："让红花菜豆把你带回到童年时代"，已经不再可能，而且也不会再有这种意愿了。在《湖滨地产》中，青年纳特说："我告诉你没有圣诞老人。"处于达尔文和斯宾塞的理论影响的背景之下，这句话具有更深刻的含义。 339

在二十世纪初出现了三位戏剧家：布朗森·霍华德、克莱德·菲奇和威廉·沃恩·穆迪，他们的作品为愈来愈脱离十九世纪戏剧束缚的职业戏剧指出了方向。尽管霍华德是一位曾创作了十八部戏剧的戏剧作家，然而在现代的文学作品选中我们只看得到其中的一部，他有时还被人误称为美国戏剧创作的前辈，实际上他的重要性主要表现在美国戏台史上。他的最主要的成功之作《谢南多亚》(1889) 经受住了时间的考验，并作为一部优秀的作品流传于世，然而与霍华德其他作品一样，此剧是一出典型的情节剧，剧中包括诸如此类的手法：在剧终时一个隐藏其真实身份的人暴露在光天化日之下；其它各场临近结束时的真象大白；剧中人物在最后一分钟突然改变主意；那个在孩提时失去父亲的人，长大后弄清楚死者原来并不是他真正的父亲，经过若干周折后才使他母亲和他的生父破镜重圆。尽管如此，此剧在美国戏台史上还是占有一个重要位置，因为此剧的制作人查尔斯·弗罗曼就是以此剧起家并建立起他的戏剧表演王国的。戏剧表演也随着《谢南多亚》的上演而成为大规模的企业。霍华德的贡献主要不在于戏剧文学创作，而是体现在他为美国戏剧作家高度的职业水准所作的辩解并为他们争得了一席之地。霍华德曾经当过记者，在新闻界有若干关系，他凭借这个渠道促使人们尊重美国戏剧和戏剧家，因为他们的声望常常被英国和其他欧洲国家的戏剧

家的名声所掩盖。霍华德还把他在经济上取得的成功用于赞助戏剧事业，例如他在1891年出资建立了美国戏剧家俱乐部。

威廉·沃恩·穆迪在美国戏剧史上占有一个突出的地位，尽管他最初的创作是诗歌，他创作的戏剧也只有两部曾经上演。与克莱德·菲奇和詹姆斯·A·赫恩的剧作一样，穆迪的作品堪称十九世纪戏剧和现代戏剧之间承上启下的过渡之作。他的《大分水岭》(1906) 曾上演二百三十八场，此剧的题材较为陈旧，内容主要是关于美国东西部之间的冲突，然而其处理手法却是现实主义的和试验性的。在穆迪以散文体创作的两出戏剧中，自由与纪律、纯粹的激情与宗教的和理性的教条主义之间的冲突极其错综复杂，其程度已超越单纯宣传道德的情节剧，而与现代剧相仿佛。穆迪戏剧的试验性主要体现在它的抒情风格和巧妙的象征主义手法上，而这些并不令人感到意外，因为他是一个曾写过三部诗剧的诗人。

340 克莱德·菲奇对现代戏剧的影响也只表现在一两部戏剧上，尽管他曾创作相当数量的戏剧作品而且它们也颇受观众欢迎。文学史家（甚至包括菲奇那个时代的评论家）一致认为，穆迪和菲奇都在他们的事业即将大展宏图时过早去世。在他的生命最后四年中，菲奇已创作了五十多部戏剧而且相当走红（但是评论家们认为，这些戏剧中的大多数具有道德上的简单化和矫揉造作的倾向），此时，他已深受威廉·狄恩·豪威尔斯和亨利·易卜生的影响。只是在菲奇早逝之后上演的《城市》中（此剧上演于1909年），批评家们才看到一种力量和独创性，而这是他立意摒弃过去的戏剧创作风格的结果。描写乡村生活与城市生活的对立是美国戏剧中反复出现的主题，然而菲奇却在此剧中加入了令人吃惊的自然主义成分：戏台上从未听到过的粗话（当一位演员说"该死的"这句台词时，他甚至觉得有必要转过身去对着戏台后方）；剧中包括一个如此激动人心的高潮，以致于不少观众进入歇斯底里的状态。此剧还包括一个属于社会禁忌的题材——乱伦，这使人不禁想起《群鬼》。《城市》的剧情充满狂暴的行为，其中包括自杀的企图，以及在新娘的哥哥还没有来得及告诉她参与了乱伦行为之前，新郎就开枪射杀了新娘等。

回顾十八世纪和十九世纪美国戏剧舞台，我们可以看到，这个国家为争取更广泛的民主和文化独立而进行的斗争通过美国本土的戏剧而得到再现。占据舞台中心的是那些被逐出欧洲的人、没有选举权的人和没权力的人，这些人不得不尽力屈从于传统和权威；被文明的武士剥夺了一切的野蛮人；被所在的社区迫害的年青的自由思想者；被白人买来卖去的黑人；被狡猾的城市骗子欺骗的头脑简单的乡下人；用机智战胜贵族的边疆居民；年青的姑娘惧怕父母给她安排的婚姻，因为父亲或者母亲把她当成"一批货物"与别人讨价还价。

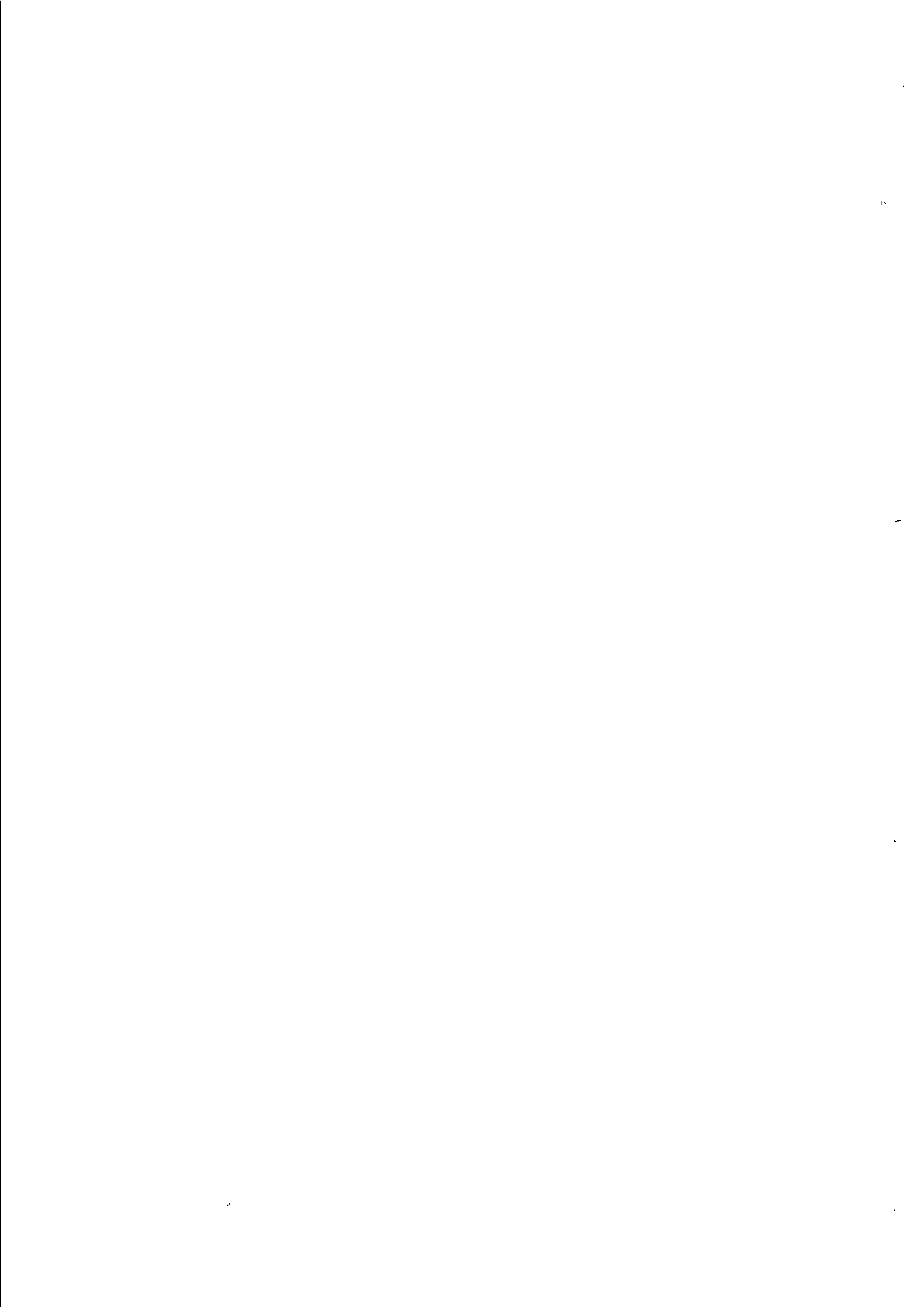
那些站在权力走廊之外的人扮演了主要角色，这是美国文学中一再出现的神话，在美国戏剧中尤其如此，因为它本身也是一种被社会排斥的亚文化，在这个宗教势力极其强大的国家里，剧院被视为魔鬼的客厅（乔纳森在《对比》中就是这样称呼剧院的），戏剧被认为是教会的死对头，因为它的目的是与教会争夺时间、金钱和灵魂。舞

台与它所属的广大社会处于一种既密切、又敌对的关系之中，因为与其他艺术形式相比，戏剧能更直接而且不断地反映那个世纪的种种社会问题。这个时期的美国戏剧的主题包括美国革命、蓄奴制、南北战争、印第安人问题、政治腐败、戒酒运动、妇女权利、民族艺术、从欧洲移民、进化论、高雅的批评和评论，以及其他各个涉及国家大事的重要问题。

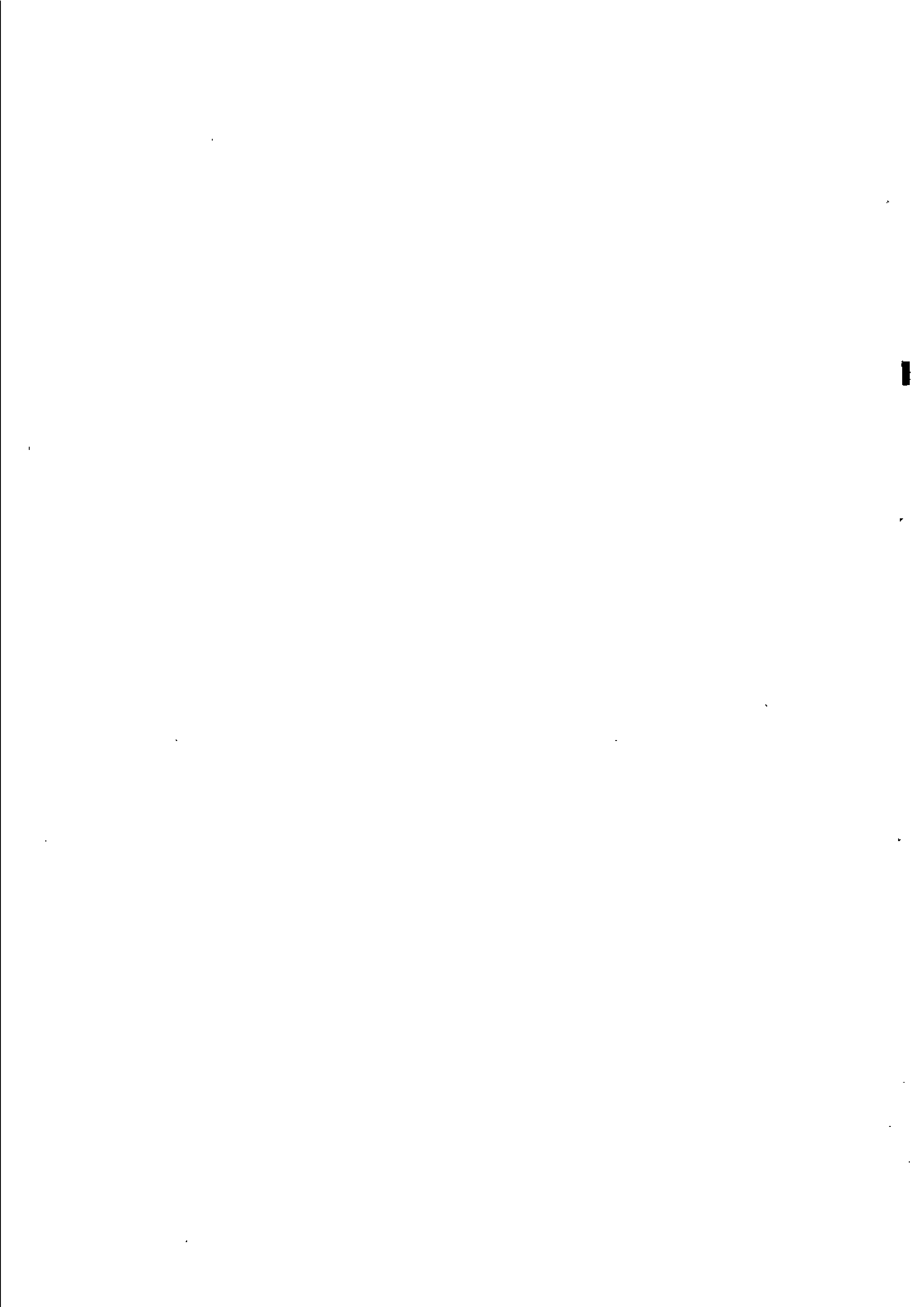
甚至当美国进入南北战争（麦尔维尔把它称为“揭示真象”的子弹）之后，美国戏剧仍然不情愿放弃田园牧歌式的梦想，戏剧家们也不愿意正视这个国家令人不愉快的那一面，以及那似乎难以逃避的自我，然而，戏剧界人士早在南北战争以前就可以从他们的宿敌——清教徒们那里汲取到这个教训的。 341

早期美国戏剧之所以能在美国文学史上写下辉煌的一章，并不是因为它那坦率的现实主义或高度的艺术性，而是因为在两个世纪之中，从美国革命的开端到现代主义的来临，那些经过戏剧家们反复创作，演员们反复排练、试演、修改，最后才在全美国演出的戏剧，实际上是一部大戏的众多版本。这部大戏的名字叫做“美国”。

克劳迪亚·约翰逊 撰文　　袁德成 译



Ⅲ. 文化运动与社会变革



社会语言与非虚构散文作品

从托玛斯·杰斐逊当总统到杰弗逊·戴维斯反叛期间，美利坚合众国的版图从 345 东部海岸扩大到太平洋地区。当詹姆斯·门罗在1817年成为美国总统时，路易斯安那已经成为大规模移民的中心地，密西西比河就像一块大磁石一样吸引美国人涌入它那巨大的盆地。在推动上述地缘政治扩展的多种因素中，为追求棉花利润而导致的市场经济的发展是一主要因素。到了1830年，棉花已经成了“国王”，伺奉它的是“鞭子爵爷”和“织机爵爷”。它不仅促进了北方和南方的商业发展，而且还刺激了蓄奴制的扩展。正如威廉·福克纳在一个世纪之后所说的那样，使得大批美国人定居西部的“既不是步枪，也不是犁头……而是棉花，”它“把那些种棉花的人终生束缚在他们汗水洒遍的土地上”。棉花与蓄奴制的结合兼具戏剧性和悲剧性，它集中地表明了十九世纪上半叶美国经验的两极：经济发展以及因此付出的社会和精神的代价。公共演讲是那个时代大众语言的最主要的形式，它表明了上述两极所具有的吸引力。

各种形式的扩展使得那个时代的政治家们欢欣鼓舞，这不仅仅反映在最著名的演讲家，诸如爱德华·埃弗雷特、丹尼尔·韦伯斯特和亨利·克莱等人的演说辞之中，而且还表现在全国的树桩讲台上的演讲者的言论中。他们对“命定扩张论”的支持体现了美国人的自豪以及他们肩负着上帝的神圣使命的使命感。不论他们朝什么地方看，政治演说家们看到的都是进步。在1830年，埃弗雷特在谈到洛厄尔的棉纺厂时，把它称为劳资双方的“神圣的结合”的标志，它向全世界表明，工业化不一定非要模仿英国的模式。丹尼尔·韦伯斯特注视着在马萨诸塞新铺的铁路，并看到“一个自由的人民 346 的坚韧不拔的勤奋精神”正在美国大地上发扬光大。在一篇利奥·马克思称为工业技术顶峰时期的演说词中，他欢呼美国人在工业化方面取得的巨大成就，它使得截至1815年，在新英格兰的纺织厂内有十万“熟练技工”在工作。东部工业的蓬勃发展和西部的移民潮使得演说家们发表了若干言辞不无夸张的演说，这些演说充满了由于国家的发展而产生的欢欣鼓舞的情绪。

随着市场资本主义把美国引向西部，杰克逊的关于个人自由和靠个人奋斗发家的理论逐渐占据了上风，并使得辉格党人试图把这种理论纳人传统的范围之内的努力归

于失败。与此同时，由于如此快速发展而付出的社会和精神代价也渐趋明显。在阿伯拉罕·林肯于1838年在伊利诺斯州斯普林菲尔德青年学会上发表的讲话中，我们可以察觉到充满焦虑的音调。林肯表示他对最近发生的事件感到震惊，在这次事件中，主张废除奴隶制的编辑伊莱贾·P·洛夫乔伊被一群反对废除奴隶制的暴徒杀害了。埃德蒙·威尔逊认为，林肯对法治的呼吁是对专制制度的具有预言性质的警告，他在担任战时总统期间，正是这种制度的代表。不论我们赞同这种看法与否，上述讲话的确是一篇呼吁法律与秩序的讲话，它之所以具有很强的说服力，是因为它明白道出了社会不稳定这一事实，并表达了对此的担忧。"对法律的尊重"，林肯这样告诫他的听众，应当"成为美国的政治宗教"。林肯还认为，暴民们对废奴主义者们施加的暴力是"暴民政治思想"在美国泛滥的最新例证。林肯没有表现出辉格党人那种难以控制的对大众的蔑视；他从未表示这种轻蔑态度，而且到了十九世纪三十年代，他的党也承担不起这种态度可能导致的后果。社会暴力无处不在，而且激发这种暴力活动的原因常常难以预料。在1849年，在纽约城爆发了暴力冲突，其原因仅仅是因为在上演《麦克白斯》时，英国演员在阐释剧本时有反民主倾向。

林肯担心暴民们的暴力行为会影响大众对政府的忠诚，这只是在1810年到1865年期间对美国发展潮流构成威胁的下层逆流的一个表征。不论我们把视线集中在新英格兰农场的败落和家庭经济的逐渐衰落上，还是集中在其他事实上，如迫使印第安人从他们的土地上"迁居"的野蛮行径，以及蓄奴制从弗吉尼亚扩展到得克萨斯等，我们都可以清楚地看到这个国家的发展是以高昂的代价换来的，其外部表现是受剥削的人的数量的增多，而内部表现却在于人们对未来的焦虑和对过去的负疚感的日益增长。

上述焦虑感集中体现在福音派新教影响的扩大上，它尤其表现在第二次大觉醒上，这次由查尔斯·格兰迪森·芬尼充当前锋人物的宗教运动在十九世纪三、四十年代在纽约州的西部和南部地区迅速开展。尽管受到来自正统公理会教会和唯一神教教会的反抗，在十九世纪四十年代，福音会新教的勃兴还是在东北部地区引发了一系列改造运动。甚至相对说来比较正统的莱曼·比彻也难以抵御福音派教义的影响。比彻及其子女们进行的种种宗教和其它他改革活动，可被视为这个时期福音派新教所产生的社会影响的标志。在她的《论家庭经济》(1841)一文中，凯瑟琳·比彻将其父亲在转变信仰的过程中表现出来的艰苦追求的宗教精神作为表率，并把这种精神用于美国家庭的管理上，使其有效的管理与其道德上的圣洁相匹配。凯瑟琳的妹妹哈里特则把家庭小说变成一种与最畅销的《汤姆叔叔的小屋》(1852)相类似的政治宣传工具。

在福音派新教的影响下，妇女们走出家庭，参加要求废除奴隶制的请愿活动，改造妓女，并组织戒酒协会。当她们遭到正统的教会牧师们的攻击时（教友派教徒安吉利娜和萨拉·格里姆克就曾遭到这种攻击），她们所信仰的宗教起着支持和鼓励她们从事改革活动的作用。在这个时期，作为一股社会力量的福音派改革运动的势力是无法估量的，其产生的社会效果仅次于它掀起的反对奴隶制的浪潮所产生的效果。当时美国最具有争议性的废奴主义者威廉·劳埃德·加里森，就曾受到他的福音派新教的信

仰的鼓舞（如果说不是受到这种信仰的驱策的话）。阿瑟·塔潘和刘易斯·塔潘是纽约市的主要的废奴主义者，他俩也是出于宗教信仰而参加废奴运动的。与加里森相比，他俩不是那种激进的至善论者，然而其热忱却不亚于前者。

福音派新教的信仰不仅渗透美国人的生活，而且还对社会语言产生了极大的影响。在这个时期，可以说没有一种主要的语言未曾受到它的影响；因此，毫不令人惊奇的是宗教信仰的语言最终取代了以前宣传共和理论的世俗语言，后者在美国革命和《独立宣言》发表时期曾一度是具有核心作用的权威语言。在十九世纪，《独立宣言》仍具有很大的权威性，而且人们常常出于互相矛盾的目的（如维护工人的自治权和妇女权利，以及支持南方十一州脱离联邦等）而引用它。到了 1865 年，《独立宣言》的语言所包含的力量被分散了，其程度与它的开篇第一句话被引用和阐释的次数成正比。在这个过程中，上帝赋予这个国家的神圣使命取代了美国革命在世俗历史中的权威性。随着焦虑感占了上风和美国人的共和信仰的重新塑造，“政治宗教”（尽管它并不是林肯在 1838 年呼唤的那一种）成为了现实。上述变化在林肯的演讲中以具有戏剧性的明晰性显现出来。

348 林肯也许是那个时代最具有世俗性质的大众人物，他无限忠于植根于十八世纪的共和思想。甚至当时间已是 1863 年时，他的言论仍基于这种理论。他的盖特斯堡演讲近乎于犯了一个时代错误；他所呼唤的共和主义信仰竟是如此地世俗化。他把南北战争说成是对《独立宣言》所包含的最重要的思想（“所有人天生是平等的”）的考验，他的通篇讲话只有一处提到上帝，而且这还是后来加上去的，在原稿中并无“在上帝的指引下”这句话。盖特斯堡演讲长期以来以它的简洁明了而受人称道，然而它的魅力在很大程度上应归功于林肯信奉的那种早期的共和思想。

更能代表这个时期，而且更能显示林肯被迫走的道路的是他在 1865 年发表的第二次就职演说。在这篇演说中，美国不仅仅是一个“受上帝指引的国家”，而是还是一个注定要实现它的使命的国家。南北战争不仅仅是对一场政治实验的考验，而且还是上帝降下的惩罚。与在盖特斯堡演说中表现出来的态度一样，林肯对战争的结果十分的关注，并表现出了一定要打赢这场战争的决心。然而这场战争现在已不仅仅是这个国家所面临的“未完成的工作”，而且是用来补赎这个国家的罪孽的长时期的磨难。与在格塞梅的基督一样，林肯希望有人把杯子从他手上拿走。“我们真心地希望，我们狂热地祈祷，这场巨大的战争灾祸将迅速地成为过去”；同基督一样，林肯也心甘情愿地顺应上帝的安排，因为“主的裁决是正确而公允的。”美国工程的巨大代价现在以血的形式表现出来了，它只能以基督教《圣经》中的《启示录》语言来加以解释。那些制造了战争的人无情地驱使那些参与战争的人以及那些注定要输掉这场战争的人，并以天意来解释这些人在战争中所受的苦难。他们都是被上帝惩罚的罪人，通过赎罪，这个国家才能实现上帝赋予它的使命。正如萨克凡·伯科维奇指出的那样，在那个时代，随着报复心理导致南北战争的爆发，哀诉故事又一次占据了显要地位。

如果我们阅读从 1810 年到 1865 年期间的散文中的话语，我们就会听到充满内疚、

焦虑和愤怒等情绪的对话，只有上帝的声音才能使这对话停止下来，在这里我使用了"对话"这个词，我还要特别强调这个时期的美国话语的两大特点：(1) 在十九世纪三十年代，为了容纳多种多样的声音，大众论坛有了显著的扩大；(2) 到了五十年代，这些声音逐渐趋于两极化。

如果我们从上述视角来考察这个时期的非虚构性文学作品，那么很多东西都将会被排除在我们视界之外，然而这样做却能使视焦集中在使南北战争之前的话语具有显349 著美国特点的社会发展之上。在 1812 年的战争之后，随着经济蒸蒸日上，对一种统一的无所不包的治国理论的需要愈来愈迫切。时至十九世纪三十年代，由于印刷技术和印刷品销售方式的改进，再加之能够识字的人的数量的迅速增多，美国人不仅像语含讥讽的爱默生所说的那样被"棉纱线"系在一起，而且还被他们用漫无边际的讨论所编织成的丝网连在一起。在 1850 年，在这幅由全国大讨论所组成的碎布拼花被面中，到底哪一种图案占主要地位这个问题也成了喧闹的争吵中的话题。到了 1865 年，这个问题得到了解答。占主导地位的声音并非上帝的声音，然而它却与这个国家关于上帝的概念相近。那是白人男性新教徒的声音，而且不论它源自何方，它总是带有北方的口音。

当然没有任何一种思想体系能够占绝对统治地位；持异议的声音可能被取代或同化，但它们决于可能被彻底地压制下去。我们的首要任务是弄清楚有多少种声音被归并为两种声音，即北方的声音和南方的声音，以及前者怎样占据了上风并成为"美国的"声音。然而在开始这样做之前，我们应该回顾一下这个事实，也即是说人们将再次听到这些处于两极化过程中的声音，这是因为妇女、美国非洲人以及劳工阶级都参加了这个期间的全国性对话，他们的声音也只是暂时地被其他占支配地位的文化压倒。

妇女取得公共发言权是在十九世纪四十年代。尽管妇女主要是以维护"家庭"的优良传统的名义取得这场胜利的。在 1848 年，这场开始于纽约州的塞尼卡福斯的女权运动，在临近这个国家的第二次战争结束时取得了政治成果。在十九世纪二、三十年代，出版他们自己的报纸的男女劳工的队伍由于移民的加入而扩大；在十九世纪九十年代，这些人与西部的信奉人民党主义的农民一道要求社会听取他们的声音。美国的非洲黑奴们关于他们自己生活的记叙文字首先在主张废奴的报刊杂志上发表。他们最终获得了自由，但是在 1865 年之后，他们的声音却在美国的大众讲坛上大为减弱。在南北战争之前加入全国对话的所有声音之中，美国非洲人的声音可以说是被占主导地位的北方白人的思想体系彻底地压制了，后者在 1865 年之后就占据了统治地位。正如我们将会看到的那样，上述情况是毫不奇怪的，特别当我们考虑到上述思想体系是以种族主义为基础的。在探讨了三十至六十年代期间大众讲坛由扩大到缩小这一现象之后，我们将回过头去把焦点集中到关于黑奴的记叙文字上。即便它只是美国非洲人表达他们的思想的若干方式之一，它却表明他们积极地参与了全国的对话。此外，它的350 命运还表明：1865 年美国的思想意识形态所暗含的关于美国的本质特征的看法是何等地狭隘。

促使上述美国思想意识形态形成的是北方与南方的两极化，历史学家们一般把这两极化的开始时间定在1831年。加里森的《解放者》面世于1831年1月1日，奈特·特纳的起义发生在同年，它使得弗吉尼亚的立法机关就废奴问题展开辩论。在这场颇有影响的辩论中，托马斯·R·迪尤不仅攻击那些来自弗吉尼亚西部的年青议员们关于废奴的建议，而且还在蓄奴的问题上采取了独出新裁的立场。迪尤不单为蓄奴制辩护，他还认为这种制度完美无瑕。约翰·C·卡尔霍恩不久也效法了迪尤，并使得"完美无瑕"这个说法在南方具有了广泛的政治权威性。加里森的态度也标志着一个新的方向，尽管在他开始出版《解放者》时，反对蓄奴制已不是什么新思想了。在十九世纪二十年代，在南方有一百多个支持废除奴隶制的协会，美国的第一家废奴主义报纸——伊莱休·恩布里编的《解救者》也是在南方出版的。二十年代有关废奴问题的讨论与以前类似的讨论的不同之处，可以从加里森提出的要求上看得出来："在这片国土上立即解放奴隶。"关于立即解放奴隶的思想标志着废奴运动的目标产生了决定性的转移；加里森还在《关于非洲人移居殖民地的思索》(1832) 中抨击了将黑人移民美洲，他的上述两种思想对南方的奴隶主们构成了威胁，因为他们面临着突然失去他们的财产和劳动力的危险，不仅如此，北方人也因此感到畏惧，因为三百万获得自由的奴隶将会涌进他们的城市，或者将流入西部新开辟的地区。

简言之，在十九世纪三十年代初期，在南方和北方都展开了关于废除奴隶制的争论，然而直到二十年之后，赞成和反对奴隶制这两种声音才在南方和北方这根轴线上形成两极。当然并不是所有的北方人都反对蓄奴制，正如并非所有的南方人都赞成蓄奴制一样。一些南方人，如乔治·菲茨休和詹姆斯·亨利·哈蒙德变成了奴隶制的坚强捍卫者，而其他一些南方人，如弗兰西斯·利伯尔和欣顿·罗恩·赫尔伯等，则与北方人结成了同盟。到了十九世纪五十年代，北方的声音占据了上风，而南方的声音则被压了下去。

南方的代言人对这种局面的形成起了不小的作用。乔治·菲茨休的《全是食人生番!》(1857年) 和《南方社会学》(1854年) 近年来受到学者们的重视，因为它们是菲茨休用马克思主义来分析北方资本主义的尝试之作。然而他对南方封建主义的捍卫，在当时只使得北方人更加相信南方人由于专权而变得疯狂。就很多方面而言，在捍卫 351 奴隶制的南方人之中，最有才华的要数约翰·C·卡尔霍恩，然而就是他也会说出荒诞的话，例如在反驳所有的人都是生而自由的这一论断时，他竟说"我们不能说成人出生，只能说婴儿出生……然而当婴儿生出来时他们并不是自由的。当他们还是婴儿时，他们没有能力行使自由的权利。"当南方人如此强词夺理地曲解《独立宣言》、《圣经》和宪法时，北方人却在想法对付因为社会各阶层的融合而产生的民众暴力问题。显面易见，社会对种族融合的畏惧心理有其复杂的根源，由于新的新闻论坛的出现，这种畏惧心理获得了思想意识形态的动力。如果我们考察这段时期的新闻业的主要特点，我们就会懂得，为什么由加里森的《解放者》(1832年，它的订户只有五百人，而且其中

大多数人还是黑人）发起的一场运动在南方和北方引起的反响竟会如此短暂。我们因此还可以懂得，为什么大众讲坛的扩大会使北方的白人更加感到焦虑。对他们说来，这种融合是对起着重要作用的阶级界线、性别界限和种族界限的威胁，而他们的社会本质特性恰恰是建立在这些界限之上的。最后，我们还可以看到，声音被压制下去的南方为白方的白人们提供了一幅屏幕，这些白人把他们希望从国家政体上抹掉的一切都投射在那屏幕上。

没有其他任何东西比期刊杂志发行量的增长更能清楚地说明，在杰克逊担任总统时期，大众论坛不仅扩大了，而且其形式也变得更加多样化了。根据弗兰克·卢瑟·莫特的调查数字，在 1825 年至 1850 年期间，杂志种类的数量由一百上升到六百，其名目林林总总，从《戈迪妇女杂志》到《美国农学家》，样样俱全。妇女、儿童、农场主以及其他专业人士都认为杂志对他们来说是各得其所。在 1845 年，C. F. 布里格斯在《百老汇杂志》上发表评论道："这个时代的趋向是杂志化，"然而到美国来的外国人却感到报纸在这个国家的普及程度给他们留下的印象更深。在 1833 年，托马斯·汉密尔顿在《美国风情录》中说道："事实上，十分之九的美国人除了报纸外什么也不读……每个村庄，应该说几乎每个小村子，都有它自己的印刷厂。"统计数字往往不可避免地是粗略的，尽管如此，根据莫特的估计，时至 1833 年，在美国出版的报纸的数量是英国或法国的三倍。最重要的是，美国的第一家售价一便士的日报《纽约太阳报》在 1833 年出版了。在此之后不久，詹姆斯·戈登·贝内特创办的十分有名的《纽约先驱报》也在 1835 年面世。尽管大多数报纸仍然被出于政治目的或商业利益的老板们操纵，上述廉价的报纸的出现大大扩展了新闻题材的范围，同时也扩大了读者面。贝内特的《先驱报》率先开办了经济栏以及其他专栏，并以大胆揭露丑闻见称。这种新型的新闻出版业获得了巨大的成功；在 1850 年，《纽约先驱报》的发行量达到三万。 352

贝内特成功的秘诀之一，在于他一方面迎合了读者喜欢阅读耸人听闻的报道的心理，另一方面又为自己树立了清高的形象。贝内特宣称：他已经"看透了种种腐败现象"，并立意要揭穿"我们社会中那些深藏的罪恶"。贝内特是一个支持蓄奴制的民主党人，他企图揭露的并非蓄奴制的罪恶，而是虚荣与欺骗，然而他的言论却与加里森在《解放者》第一期中所说的话惊人地相似："我会像真理一样不讲情面，像正义那样毫不妥协……我是认真的——我将不会含糊——我将不会宽宥——我不会后退一寸——我的声音将会被人们听到。"把加里森与贝内特如此联在一起似乎有点古怪，尤其当我们考虑到后者的反教权主义的立场时。然而作为编辑，他们俩都有制造耸人听闻的暴露新闻和自我揄扬的嗜好。他们还共同拥有一种特殊才能，即是说善于利用在杰克逊时代出现的社会和技术力量。虽然他们的目的各有不同，他们采取的手段却颇为相似，他们还共同获益于他们曾致力于扩大的大众论坛所发生的深刻而广泛的变化。

随着白人男性的普选权扩大到每一个州，连结"有产和有地位绅士"的政治纽带被"内在的改进"所产生的效果所破坏，而这种"内在的改进"曾经得到这些绅士们的支持，尤其是在美国的东北部。一种群众文化逐渐形成，随着经济大潮把年青人卷

走，处于这种文化之中并起着维系作用的阶级和家庭的纽带也逐渐受到侵蚀。过去只是一些有地位的绅士们发言和辩论的地方，现在却有许多新的声音在对日渐增多的听众讲话。

上述发展变化对詹姆斯·沃森·韦布等上层阶级人士形成威胁，而韦布的反应不仅充分表明了十九世纪三十年代处于变化过程中的美国话语的语境，而且表明了一些北方人仇视废奴主义者的原因。韦布是《信使和调查者》的主编，在一便士报刊出现之前，该日报在纽约市拥有最大的发行量（四千份）。韦布是位坚定的传统主义者，他喜欢提到他的马萨诸塞世系，也常常鼓吹使用暴力。他的敌人之一是詹姆斯·戈登·贝内特。贝内特的《纽约先驱报》对《信使报》及其主编“韦布上校”（韦布喜欢别人这样称呼他）极尽攻讦漫骂之能事，这使得韦布两次在街上对贝内特挥以老拳。在1840年，韦布采取了较为文明的攻击方式，他在主要的东北部城市的“有身份的人们”之中组织了一场对《先驱报》的抵制活动。在重大社会问题上，韦布已经表明了他的立场：在1833年，他在纽约市组织了一些反对废除奴隶制的群众，并叫他们去攻击威廉·劳埃德·加里森。

韦布与贝内特和加里森两人之间的敌对关系是耐人寻味的。使得韦布成为贝内特 353 和加里森的敌人的原因（且不论后两者的政治立场）在于贝内特和加里森企图颠倒社会阶级地位，而这却是韦布极力反对的。处于扩展之中的大众新闻业正变得不受传统的权威的声音的束缚。正如哈里森·格雷·奥蒂斯于1835年在波士顿的范尼尔大厅中举行的反对废除奴隶制的集会上所说，废奴主义者们不仅在男人中间，而且在妇女和儿童中散布“危险”的言论。奥蒂斯报怨道，“缝纫聚会”变成了“废奴俱乐部”，在儿童识字课本上印着：“A和B代表着abolition（废奴）”。此外，由于一家支持废奴运动的报刊创办了数以百计的反对蓄奴制的协会，种族界限受到了威胁。在十九世纪三十年代，由于支持废奴运动的新闻舆论的影响日趋广泛，北方和南方的白人不得不被迫承认他们以前一度成功地抹杀掉的事实——三百多万非裔美国人生活在这个国家之中。随着妇女登上讲坛发言，以及工人群众与他们自己的报纸结成同盟，所有的社会界限似乎都受到了威胁。

这些界限不得不重新划分并加深，如果希望“这些州组成的合众国”能够得以维持下去的话。至少上述观点成了那些在五十年代共同支持新的共和党的人们的一致看法。共和党赖以存在的社会共识是社会思想意识形态逐渐转变的结果，在这个过程中，被那个时代的新闻论坛弄混淆了种族、阶级和两性界限得以重新划分。

乔治·坦普尔顿·斯特朗是华尔街的一名律师，他的《日记》清楚地表明了北方的观点，正如玛丽·切斯纳特的日记生动地表现了南方的观点一样。斯特朗在1856年写道：“我们北方奉行的是一种忙碌的、以赚钱为目的的民主制度，相对说来我们奉公守法、热爱和平，但也有生意人和工人所固有的缺点。”尽管他决非蓄奴制的反对者，斯特朗却在1860年坚决地投了林肯一票。在日记中写下这些话之前，他已经吸取了共和党人赞许的北方人的观点。他清楚地阐明了各种各样的感情是如何融汇而形成一种

思想体系的，该体系兼收并蓄了西部农民、布拉明贵族、城市工人，以及温德尔·菲利普斯和亚伯拉罕·林肯等人的观点。这些迥异的社会集团在共和党人宣扬的价值观和奋斗方向中看到了它们的自身利益。它们之所以在政治观点上能够达成共识，是因为他们都把南方视为异己力量。共和党并未制造这种两极化的局面；在五十年代，它只是在抨击对方时使用了强硬的词句。

354 期特朗给我们提供了又一说明问题的例证，在反驳南方贵族的言论时，他说道："南方的绅士们是一群懒惰的、无知的、粗暴的、好色的、装腔作势的，而且既肮脏又下贱的野蛮人，他们欺侮其他白人，把他们同黑人妇女所生的私生子送到奴隶市场上去贩卖。"这些句子的意思很清楚，它们体现了截然不同的思想体系：文明与野蛮的对比。甚至纳撒尼尔·霍桑也受到这些思想的影响。他在 1862 年为《大西洋月刊》写的文章《主要有感于战争而发》中，表现了典型的反讽的姿态，并对北方人的说法（"这场战争是神圣上帝的安排"）表示怀疑。然而在描述他在弗吉尼亚看到的那些南方战俘时，他却这样写道："他们是一群地位很低的农民；这些人与我们北方的乡村居民毫无共同之处。"霍桑承认他曾经在世界上其他地区看到过"与他们类似的人"，但他以前从未想过这样的人居然"会存在在这个国家之中"。在此意义上讲，南方变成了异域，或者说在这片土地上居住的是一些欧洲农民。

把南方视为异域的倾向在十九世纪初就已经变得很明显，然而直至十九世纪三十年代，南方和北方的明确分界线才开始形成：北方是充满进取精神的、朝气蓬勃和文明的，而南方则是懒惰的、堕落和野蛮的。到了五十年代，上述区分有了更深一层的意义，最重要的是南方被逐渐视为黑色人种的居住地区。查尔斯·爱略特·诺顿把南方称为："大西洋彼岸的非洲，"乔治·坦普尔敦·斯特朗则把这个地区叫做"黑人政体。"正如南方人把北方人称为"黑色的共和主义者"一样，北方人也把奴隶和奴隶主都视为黑颜色的。在十九世纪三十年代受到威胁的种族界限在南方和北方的话语中变成了地方界限。

由于在南北战争之前的话语中存在着种族与性的关系，北方人不仅把南方视为黑色的，而且还在相当程度上把它看成是女性的。正如社会历史学家们的研究结果表明的那样，十九世纪的美国人逐渐接受了男女分工不同这一观念。妇女被供养在家庭的小圈子内，其目的是为了减少对男性专权的威胁，因为在那个时代，妇女在社会生活中的作用已日趋显著，她们或者充当临时的劳动力，或者是坦率的废奴主义者或颇受读者欢迎的小说家，即被霍桑贬斥为："涂鸦的女人"之类。上述观点把基督徒的固有品质（如道德上的纯洁、驯顺地服从、具有母性的自我牺牲精神）附丽在妇女身上，实

355 际上是把她们加以女性化。如果考虑到废奴主义者们的思想源自福音派新教会这一事实，那么很多反对蓄奴制的人都把上述优良品质扩大到非裔美国人身上的做法，对于我们来说就不会是使人感到惊奇的事了。在十九世纪四十年代，反对奴隶制的牧师们常常谈论的话题是美国非洲人和妇女在本质上是相同的，因为这两者都共同拥有妇女的特质。詹姆斯·弗里曼·克拉克和威廉·亨利·钱宁等自由唯一神教徒在布道时宣

称“黑人在某些方面”是低能的，然而在“其他方面却有着超乎常人的能力”，特别是表现在“强烈的宗教倾向上”，以及此而产生的“自我克制和自我牺牲”的能力上。因此钱宁认为，如果美国非洲人获得解放，他们不会对社会构成威胁，他声称：“既然黑人不需要锁链来约束自己以使自己对社会无害，那么把这个种族套在锁链中的做法就是毫无道理的了。”

这种浪漫主义的种族观北方曾风行一时，它不仅成为主张不抵抗的废奴主义者的主要论调，而且还进入了广泛的反对蓄奴制的话语之中，并最终导致那个时代最具有妇女特质的人物形象——汤姆叔叔的产生。在南北战争开始之后，无论是在演说还是在布道文中，在意识形态上把妇女和非裔美国人加以女性化的言论曾大量出现。西奥多·蒂尔顿1863年在库柏学会发表的演讲中就说道：“黑人是世界上具有妇女特质的种族。”

上述有关家庭的思想观念中的张冠李戴的做法，激起了富于战斗精神的废奴主义者诸如西奥多·帕克等人的不满。早在1841年，帕克就在一篇布道文中对所谓的黑奴们的驯顺这一说法表示了轻蔑：“如果非洲人真是这么低贱的话，那么在他们眼中，奴隶的状况就是可以忍受的了，而且他们还会戴着镣铐跳舞呢。”他还说道：“假如果真如此的话，那么那些文明人、强者和基督徒们更是犯了一个重罪，因为他们对弱者和毫无抵抗力的人们滥施暴虐。”帕克尽力想接受浪漫主义种族观的必然结论——如果非裔美国人果真有着妇女所固有的特质，那么我们更有理由去保护他们而不是利用的单纯。然而，他把“文明人和强者”与“基督徒”等同起来的做法表明：他反对把基督徒的品质与妇女的品质混为一谈，而上述有关家庭的思想观念却是建立在这个基础之上的。

在约翰·布朗发动奇袭之后，帕克与其朋友托马斯·文特沃斯·希金森等在发表他们的观点时不再闪烁其辞。希金森在1861年写道：“如果打开窗子说亮话，我们可以说盎格鲁撒克逊人之所以瞧不起黑人，是因为他们没有起来反抗。”他还说在大众中“同情奈特·特纳的人比同情汤姆叔叔的人多”。在这个时候，浪漫种族观暴露了它的缺陷，它显示了把非裔美国人和妇女加以女性化的目的——削弱对白人男性权威的威胁。因为就本质而言，妇女和非裔美国人的共同之处并不是驯服，而在是于他们都对白人男性的权威构成了威胁，换言之，他们是失控的社会力量和异己力量。 356

女权运动的鼓吹者已经意识到这种威胁的存在。玛格丽特·富勒在《十九世纪的妇女》(1845) 中评论道，按照废奴主义者们的理论，一个男人把另一个男人置于奴役之下是不合理的，那么这种理论也理所当然地适用于男女两性之间的关系，她还据此作出妇女在法律上和政治上应享有与男子均等的权利的惊人推论，这使得乔治·坦普尔敦·斯特朗大为吃惊。与此同时，帕克把歌颂男性的语言（“理智的”、“敢作敢为的”、“占支配地位的”）用来描绘盎格鲁撒克逊种族。帕克承认“盎格鲁撒克逊人不仅灭绝了印第安人”，而且还“掠夺了这个弱小的民族并把他们当作奴隶使用，”然而在批评这些事情时他却情不自禁地表现出他为盎格鲁撒克逊人的优越性感到骄傲，盎格

鲁撒克逊人和男性共同享有这些优越性，它们是天赋的。

到了五十年代末期，由性别和种族形成的社会等级界限受到了激烈的挑战，情况已到了难以容忍的地步，特别是对斯特朗等上层阶级人士说来更是如此。斯特朗把这些归咎于选举权的扩大。查尔斯·艾略特·诺顿和弗兰西斯·帕克曼却把批评焦点集中在软弱无能的贵族阶级身上，他俩欢迎即将爆发的战争，并把它视为考验贵族子第并使他们重振雄风的机会。然而，在解决北方白人的思想观念所包含的矛盾中起着关键作用的人物却是弗兰西斯·利伯，他以前是德国流亡者、南方知识分子，而现在则是北方的共和主义者。在表达他对约翰·布朗的奇袭行动的支持时，利伯说道："布朗死得像个大丈夫，而那些弗吉尼亚人却女人般的烦恼不休。"

如果说现在北方人认为他们代表了盎格鲁撒克逊人中的进步力量，并把南方人视为黑暗和野蛮的化身，那么北方人还把他们自己视为男性的，同时把南方看作是女性的——堕落了的，失去控制的，而且需要法律和规章来加以制约。在 1853 年，温德尔·菲利浦斯不仅描述了上述形象，而且还因为废奴运动创造了这个形象而感到骄傲："把南方惊吓到疯狂的程度，以致于使她盲目地向前，每走一步即是向灭亡逼近一步。而这一切都是我们促成的。"菲利浦斯还喜欢把南方称为："一座巨大的妓院"。甚至炉边诗人们在创作寓意诗时也采用了这个流行的意象：约翰·格林利夫·惠蒂埃把南方看成是一个堕落的白人妇女，而詹姆斯·拉塞尔·洛威尔则提到南卡罗来纳的"纵情狂论"，因为那里的人过多地谈论她的优点。萨蒙·蔡斯在 1841 年发表的著名评论表明，年轻的一代会使用更为激烈的言词来表达他们的态度。蔡斯希望能"撕掉奴隶制度的面纱，把她那可怕而丑恶的形象暴露在光天化日之下，让她在受她长期愚弄并出卖的人们之中灭亡。"

357

在政治演讲、布道文、日记和随笔中日益明显的意识形态两极化也是其他散文体裁所促成的结果。那个时期的主要历史学家坚持不懈地写下了美籍西班牙人、荷兰人、法国人和英国人的历史，其数量达到五十部之巨。这些历史著作都描述了在促进西方的繁荣和人类自由的事业中，盎格鲁撒克逊人所担负的神圣使命。正如戴维·莱文在《作为浪漫艺术的历史》中所指出的那样，威廉·H·普雷斯科特、乔治·班克罗夫特、弗兰西斯·帕克曼和约翰·L·莫特利等人都有着同样的历史观，也即是说他们都认为历史最崇高的力量体现在帕克曼所称的"男性的种族"身上。在班克罗夫特和帕克曼笔下的刚强的新英格兰自耕农身上，在莫特利所描绘的意志坚强"沉默的威廉"的身上，在普雷斯科特高度赞扬的英雄科尔特斯身上，男性的力量与自然的法则融为一体，促成了历史的进步，并战胜了颓废文明的女性般的软弱以及信奉异教的种族的野蛮。在《费迪南德和伊莎贝拉的统治史》(1838 年）中，普雷斯科特把摩尔败在西班牙人手中一事归咎于"女性化的娇纵"和野蛮这两个原因的结合。与其他历史学家一道，他解决了野蛮与颓废这两者在表面上存在的矛盾，指出他们的共同之处在于肉体享受之乐。在《荷兰共和国的兴起》(1856) 一书中，莫特利以尖锐的笔调描述了西班牙的

宗教法庭，在看待野蛮与文明这一问题上，他也采用了类似的观点。帕克曼在他的《法国在新大陆的先锋》(1865) 和《蒙特卡姆和沃尔夫》(1884) 等书中论述异教徒和牧师时，也采用了与莫特利相同的观点。

历史学家们认为：进步是由自然法则决定的，而这法则又体现在盎格鲁撒克逊种族的男性的力量上，此观点通过不同的政治透镜折射出来。然而在有教养的读者当中，受到此观点影响的，主要是那些使那些正在北方兴起的占主导地位的思想观念合法化的作家们。在1845年，身为陆军大臣的班克罗夫特积极宣传"命定扩张论"。普雷斯科特反对这种理论，即便如此，在他的最辉煌的论著中，普雷斯科特也表达了自由主义必将在具有盎格鲁撒克逊血统的人们中间发扬光大的信念。帕克曼认为印第安人的文化充满着污秽和堕落，尽管如此，他与班克罗夫特（他在其《美利坚合众国史》中用充满感伤的笔调描写印第安人的历史）都一致认为，美国印第安人只有在展示他们男性的勇气和坚韧时才是高贵的。在《十七世纪北美耶稣会士》(1867) 一书中，帕克曼公然宣称在肉体享乐、物质和女性的身体之间存在着某种联系；"休伦的妇女"，帕克曼评论道，在结婚前是"荡妇"，而在婚后则是"干活的苦力"。简言之，南方和北方在有关种族和两性的观念上的差异很容易在历史学家们那里得到验证，因为在他们的著作中，他们毫不容情地将自然与颓废和矫揉造作，男性与女性，白人与黑人等置于对立的地位。 358

另外两种散文体裁也值得我们特别注意，这不仅因为它们对以后的美国文学有着重大的影响，而且因为它们使我们清楚地看到，占统治地位的北方白人男性的话语是如何同化或压制了那些不同的声音的。在这两种体裁中，首先值得一提的是黑奴生活自叙录。

在黑奴获得解放之前的半个世纪内，除了当时在杂志上发表的数以千计的文章外，还出现了五十部黑奴生活自叙录。在十九世纪四十年代，这类书中的某些书籍销路甚好。这些书中最著名的有：《逃亡黑奴威廉·威尔斯·布朗自叙录》(1847)，《美国黑奴弗雷德里克·道格拉斯自叙录》(1845)，《以前是奴隶，现在是加拿大居民的乔赛亚·亨森对塞谬尔·艾略特讲述的生活故事》(1849)，《伦斯福德·莱恩自叙录》(1842)，奥斯丁·斯图尔德写的《二十二年的奴隶，四十年的自由人》(1857)，《可尊敬的黑人诺亚·戴维斯自叙录》(1859)，威廉·克拉夫特写的《不远千里投奔自由》(1860)，哈里叶特·雅各布写的《琳达，或一个女黑奴讲的生活故事》(1861)。

若干年来，历史学家把上述黑奴生活自叙录以及其他有关奴隶生活的材料作为他们研究美国奴隶制的原始材料，然而只是在近年，奴隶生活自叙作为文学话语才受到了批评家们应有的重视。从文学体裁的角度来考察，黑奴生活自叙与一系列文学样式有联系，诸如十七世纪印第安人的俘虏生活纪实、十八世纪的传记以及十九世纪的家庭小说（斯托夫人以及其他小说家在他们的作品中把这种自叙与小说融为一体）等，然而在黑奴获得解放之前那三十年内，黑奴生活自叙有其特殊的地位，这是由于那些主张废除奴隶制的出版商们出于宣传目的大力出版这一类作品。

由于废奴主义者们编辑并出版了大量的黑奴生活自叙，因此历史学家们长期以来对这些作品的可靠性一直争论不休。从文学的观点来看，上述争论与其说引起人们对这些材料的可靠性的置疑，不如说加深了我们对这种文学形式的本质的认识。在十九世纪四十年代，黑奴生活自叙已经成为废奴主义者们经常使用的宣传工具，编辑们通常要为这些自叙录作序并证明这些作品叙述的均是事实，甚至当这些作品并非黑奴本人所写时也是如此。简言之，黑奴的声音须得由一个白人的声音提供权威性，这是每一黑奴生活自叙录的作者都深切地感受到的事实。甚至这种体裁最杰出的代表弗雷德359 里克·道格拉斯的《自叙录》，也由加里森和菲利浦斯作了序。由谁提供权威性这个问题成了这种体裁的根本问题，而且它不仅仅涉及到谁是作者这个问题，而是因为对于黑奴作家说来，存在着自我肯定这个关键问题，如果许多逃亡黑奴都能言符其实地宣称他们的作品是“他们自己写的”，那么他们对自己写作能力的强调的含义就不仅仅局限于印在扉页上那几个字上，而且涉及他们的作品的本质这一问题。

正如道格拉斯发现的那样，在主张废奴的白人和以前是黑奴的作家之间存在着矛盾，前者只是希望能利用黑奴生活自叙，仿佛他们希望能使这些作者把他们的理论加以现身说法似的，而后者却有着更多的涉及根本利害的考虑。道格拉斯后来在回忆中写道，那些废奴主义者在介绍他时喜欢把他称为“一件动产”或“一个东西”，然后再告诉人们“它可以说话”。对于那些废奴主义者说来，黑奴能读书写字这一事实证明了他们的人道精神，正如随之而来的斗争证明了奴隶主们的不人道一样。除此之外他们就不再关心什么了。按照道格拉斯的说法，他得到的指示是“告诉我们事实”，言下之意就是“理论由我们来搞”。然而不只是道格拉斯一个人感到那所谓的“理论”应该是黑奴的事。他与伦斯福德·莱恩以及其他黑奴生活故事讲述者一样，强调他们如何千辛万苦地学会了读书写字，他们这样做并非仅仅为了满足废奴主义者们搞宣传的需要，而是因为他们希望说明他们在白人眼中的唯一身份的形成原因——这身份是他的读书写字的能力给予他的。黑奴成为“自由人和兄弟”（奥斯丁·斯图尔特语）的奋斗过程不仅是他讲述的故事的材料，而且最集中地体现在他的讲述本身，因为使用白人那种权威的语言来表现自我相当于举行一场仪式，它标志着从奴隶到自由的过程。叙述中暗含的从文盲到能写会读的过程则以提喻的方式象征着这仪式。

在道格拉斯的《叙事录》中，我们可以读到上述仪式的情况，他谈到他第一次对白人演讲的情况：“当时的实际情况是，我知道自己是一个黑奴，一想到要对白人讲话心里就发怵。我只讲了几分钟，在说话时我有一种自由感，因此我还比较自在地说出了我的心里话。”正如我们所知，言论自由长期以来就是废奴主义者们追求的目标；对于此刻的道格拉斯说来，能够发言就意味着自由。因此，主张废奴的白人们的理论对于黑奴们的话语的影响不只是停留在宣传上。对着白人听众演讲这一事实本身对于黑奴说来就意味着上述理论的具体实现；然而他采取的方式却常常暴露了上述理论的局限性。

一些人认为这些黑奴生活自叙录表现出对美国白人的思想观念的太多依赖，这些

观念包括依靠个人奋斗成名致富，母性及家庭观念的神圣性等。这些人没有看到，当 360 重复表述这些思想的声音已是一位以前的黑奴的声音时，情况已经发生了很大的变化。例如，无数的自叙录论证了一个主张废奴的白人们拒绝承认的事实——从奴隶到自由之路穿越现金交易关系网。当道格拉斯决定用金钱赎买他的自由时，加里森和其他一些人对此的反应十分强烈，这不仅说明了他们对道格拉斯的境况不了解（如果道格拉斯不能获得自由，他就只得远离他的家人和同胞），而且还说明除了承认奴隶制落后于自由劳动力体制外，北方废奴主义者们根本拒绝把奴隶制看作一个经济体制。然而伦斯福德·莱恩等人的自叙录却指出，南方和北方都是以金钱为基础的社会，并进而清楚地阐明了奴隶制的经济基础。

莱恩的自叙录叙述了他如何通过自律和敢于创新，从而发家致富并获得了自由，因此，他的传记有点类似富兰克林的传记，然而这一点并非这篇自叙录的独特之处。与其他大多数同类作品相比，它的记叙要详尽得多。莱恩叙述了他如何终于赚到了一千美元的赎金的过程。在开始时他卖桃子，价钱是三十美分一篮，后来他又出售他设计的烟斗和自制的烟丝，其价钱相当优惠，因此抢走了他的竞争对手的生意。然而莱恩的创业史却表明，他的前进的动力是希望通过搞到钱来买到他的自由，而不是通过斗争而成为自由人。这位以前是黑奴的叙述者就这样在无意中泄露了商品社会的真象。莱恩的故事并未突破白人思想观念的樊篱，因此他实际上承认了白人的权威性。他使用的语言也反映了白人的思想观念，这是一个曾经当过奴隶的人所特有的语言——男性的尊严和自由有着公开的标价。

在黑人生活自叙录中，有关家庭的思想观念也暴露了现金交易关系。在《自叙录》中，道格拉斯描写了他如何痛苦地眼看着他的姑母赫斯特受鞭打，而自己又不能伸以援助之手的情形。在几乎每一篇其它自叙录中，我们都可以看到类似的描写，而且受鞭打的女人往往是母亲。这些身为奴隶的母亲们在故事中都是爱的源泉和家庭的中心，她们或因子女被卖而失去他们，或因身受奴隶制压迫而过早去世，她的儿女们因此很早就失去了她的荫庇。在家庭即将被肢解之际，当事人的无可奈何和即将失去亲人的悲痛集中体现在一个极其鲜明的形象上——身为奴隶的母亲遭受鞭打，因为她由于孩子被卖而大放悲声。

只要我们想到这幅被肢解的图画，那么我们就不难理解，为什么以家庭为题材的小说家会如此得心应手地将黑人生活故事融人感伤小说之中。毫无疑问，在很多黑奴生活自叙录中，都可以看得出感伤小说传统的影响，然而当斯托的《汤姆叔叔的小 361 屋》在五十年代掀起创作黑奴小说的热潮时，在这些小说中已很难见到黑奴生活自叙录中那种关于家庭的动人心魄的描写所暗示的内容了。重要而且唯一的例外是哈里叶特·威尔逊写的《我们的黑人，或一个获得自由的黑人的生活速写》(1859)。从此书的副标题我们可以看出，威尔逊将黑奴生活自叙与感伤小说结合起来，其目的是创作一部旨在揭露北方种族主义的小说。与威尔逊的小说相比，斯托的小说更具有代表性，而且其影响也要广泛得多。作者通过女性化的垂死的黑人形象来打动读者，同时却叫

具有反叛精神的黑白混血儿到非洲去开拓自己的殖民地。当道格拉斯描写他如何反抗黑奴监工考维，以显示他作为男人的尊严的觉醒时，他与斯托显然大异其趣。斯托不仅在其创作过程中歪曲了某些黑奴生活自叙录（在谈及《汤姆叔叔的小屋》的创作素材时，她曾提到五部这一类的作品），更能说明问题的是她还力图把家庭与无孔不入的金钱关系分割开来。尽管斯托揭示了作为奴隶制核心的现金交易关系，并揭露了奴隶主们把家长制用作维持其统治的工具的实质，然而她的小说未能像《我们的黑人》以及其他一些黑奴生活自叙录那样，揭示家庭对经济关系的依赖已到了何种程度，而这种经济关系又恰恰构成对家庭的神圣性的威胁。换言之，正如黑奴生活自叙录所记载的那样，非裔美国人的家庭状况显示了北方和南方的意识形态长期以来否定的事实——金钱关系已经渗入家庭而且使家庭关系商品化。

如果说市场经济的力量破坏了黑奴们的家庭，使得他们妻离子散，那么黑奴生活自叙录的作者们却试图利用上述力量来重建家庭或使分散的骨肉重聚。诺亚·戴维斯就曾表示，他出卖他创作的自叙录的目的，是为了赎买他那些依然还是奴隶的其他家庭成员，表达过类似愿望的黑人作家不只戴维斯一个。一旦这些黑人作家把他们叙述的生活故事商品化，他们的创作就依照系在他们家庭之上的标签上的价目而定，而且他们对这一点是惊人地直言不讳。他们就这样为了买到家人的团圆而进入了市场经济，从而暴露了整个社会的商品化。

我们在上面所谈论的一切应该被理解为主要是涉及黑人男性所创作的自叙录。在黑人获得自由之前，黑人男性的这类作品的数量远远超过黑人妇女作品的数量，但她们的作品的确存在于世，其中最杰出的是哈里叶特·雅可布的《琳达，或一个女黑奴讲的生活故事》。此书主要叙述了故事中的女主人公琳达·布伦特在两性关系这方面奇特的经验。为了不受白主人的玷污，琳达躲藏在阁楼中达七年之久，最后她终于逃往北方并获得自由。琳达的故事并没有依照那些男性作家的自叙录的模式，她之所以这样做自有其原因，而且这一点更使这个故事弥足珍贵。男性作家把重点摆在描述他们 362 的母亲如何被白主人鞭打或凌辱，而他们又是如何无能为力，他们往往通过赎买自己而重获男性的尊严。由于黑人妇女的身体与她的劳动成果一样都不属于她们自己，她们的灾难就如同雅各布所说的那样“更为深重”。伦斯福德·莱恩通过出卖劳力赚钱从而获得赎身，而琳达·布伦特充其量只能想方设法使她的孩子们的父亲（那位并非她的主人的白人）把她及其子女像商品一样地买下。在获得自由的过程中，男性奴隶获得了人的尊严；然而琳达却永远不能拥有她自身。她唯一能决定的是谁将占有她和她的子女。

按照上面所说的情况来考察问题，我们可以在《不远千里投奔自由》中读到一个令人深思的且具有反讽意义的现象，此书是在美国黑奴获得解放之前发表的最后一批黑奴自叙录中颇受读者欢迎的一部。书中肤色白皙的黑白混血儿爱伦·克拉夫特乔装成一名白人男人，与她的黑奴（实际上是她的丈夫）威廉·克拉夫特一同北上。这段描写似乎表明，如果作品中的黑奴要想充分获得自由，她就只得以白人男性的面目出

现。

与黑奴生活自叙录一样，旅游见闻录在当时也是一种很有影响的文学体裁，一些最伟大的十九世纪美国文学作品就是用这种体裁创作的。在《在康科德与梅里马克河上一周》（1849）一书中，亨利·大卫·梭罗把游记和随笔这两种文体融为一体，并开创性地进行了内心自我剖析的尝试。在《白鲸》（1851）中，赫尔曼·麦尔维尔把游记扩展成具有史诗规模的沉思录。在《大路之歌》（1856）中，惠特曼畅吸着“寥廓的空间的气息”，高声赞颂美利坚无垠的自由。亨利·詹姆斯和马克·吐温都曾借用游记的形式进行创作，然而早在他们这样做以前，游记就已经以多种形式丰富了美国文学。

在南北战争之前，游记以种种面目出现，其范围之广使得我们只有在最不严格的意义上才能把它称为一种文体。在《两年的水手生涯》（1840）中，小理查德·亨利·达纳采用了他称之为“个人叙事”的形式，而帕克曼的《俄勒冈的山间小道》则对这种形式作出了历史的回应。就创作的目的和涉及的范围而论，弗雷德里克·劳·奥姆斯特德的《棉花王国》（1861）与上面所讲的叙事录颇有差异，此书是奥姆斯特德将其三部早期作品——《黑奴制下的沿海各州游记》（1856）、《得克萨斯游记》（1857）和《边远地区游记》（1866）浓缩而成，其内容与其说是记叙作者的见闻，还不如说是对一系列社会问题所作的广泛“观察”和“调查”。除开这些极端例子，则是达尔文所继承的沿袭已久的科学旅游报告文学的传统，这种传统曾被麦尔维尔和坡以嘲弄的方式模仿过。不论旅游文学采取什么样的形式，书评家们坚持认为它必须是客观的。然而在实际上，游记作家的声誉并不是建立作品的客观性之上的，而是在于他如何判定“我们”与“他们”之间的区别。在《泰彼》中，麦尔维尔抹煞了文明与野蛮之间的界限，从而失掉了可信性，并变成了“一个曾在食人生番中生活过的人。”而在《棉花王国》中，奥姆斯特德则把南方与北方明确区分开来，从而因为这种不带感情色彩的客观性而受到赞扬。 363

奥姆斯特德所做的“调查”既规模宏大，又名目繁多，这些调查显示了棉花与奴隶制的结合导致了经济、社会和文化的贫困。奥姆斯特德因设计了纽约市的中央公园而知名于世，他还担任过美国卫生委员会的主任，这个机构促使了内战之后美国慈善机构的官僚主义化，也即是说该机构的目的在于控制，而不是在于分发济贫物质。奥姆斯特德本人也是当时最大、最刻板的官僚主义者之一。与其他作品相比较，《棉花王国》更突出地传达了白人占主导地位的北方的声音。奥姆斯特德的信条——“可以根据一个国家的公路的状况推断这个国家是否富裕”也成了定则；五十年代之后亨利·亚当斯仍然援引这条法则。然而这条法则本身只不过表现了北方与南方的区别，《棉花王国》全书正是根据这区别写成的。

对上述区别所做的深刻而不懈的观察是《棉花王国》的特色之一。在此书中作者还表现了对一系列现象的厌恶，诸如在南方的庭园中，“猪、猎犬以及黑种和白种儿童……常常混杂在一起”等。值得注意的是，“混杂”一词也被用来形容剧院中男女同席的观众。与其他任何对社会界限构成威胁的事物一样，这种情况使奥姆斯特德这一类

有财产有地位的绅士感到不快。他反复强调，南方社会中白人与黑人之间的这种“亲密关系”即使“偶然出现在北方，也会理所当然地会引起人们的惊讶，如果不是明显的不快的话”。

美国内战时期之前的游记文学丰富多彩，它具有旺盛的生命力，有着独特的面貌，起着鼓吹在北方占主导地位的意识形态的作用，并以其客观性而知名一时。对这种客观性我们常常在没有深入调查之前就加以称赞。例如，在《牛津美国文学指南》一书中，奥姆斯特德被说成是“一个以其无倾向的游记而知名于世的人物”。我们应该感谢那些研究非洲与美洲之间的关系的学者们，是他们使奴隶生活记叙终于得到了它应有的荣誉。它今天不仅仅作为一种文学体裁，而且首先是作为“棉花的生产者们”的难以压抑的心声而受到人们的称赞。

卡罗林·波特 撰文　　袁德成 译

超验主义者

新英格兰的超验主义运动是促使相当数量的经典文学作品产生的原因，也是美 364
国历史上第一次这类性质的文化运动，这些经典作品包括拉尔夫·华尔多·爱默生和亨利·大卫·梭罗的最出色的随笔，梭罗的《沃尔登》(1854)，以及惠特曼的初版本《草叶集》。宣扬超验主义的影响比起给它下定义来要容易得多，这是因为这个运动并无严密的组织，它的界限也模糊不清。纳撒尼尔·霍桑独出心裁地把超验主义描绘成一个神秘而又无固定形状的巨人，他这种说法不无道理。

这个运动的支持者及其反对派都有意使超验主义处于模糊不清的状态。那些企图贬低这个运动的人用来自海外的康德哲学的术语给它命名，从而把它当作从外国传来的秘教而加以排斥。一般人则把超验主义与“一切新鲜、奇异而难以解释的事物”(按照某一位被它弄得有点糊涂的旁观者的说法)联系在一起。超验主义者们自己也不愿意详细地阐释他们的主张，因为他们的信条之一就是拒绝接受一切程式化的教条。他们喜欢发出神谕式的预言，喜欢人们把他们看成是能够预卜未来变化的预言家，并竭力反对别人用某种“主义”把他们笼而统之地拴在一起，因为这样称呼没有“预言家”那么好听。

在某种程度上，我们确实可以把超验主义看作是美国浪漫主义改革时期的表现之一，尤其是在西北部地区。这个运动的高潮时期是从十八世纪三十年代的中期到四十年代末。在这个期间，美国也经历了其他种种运动，如废奴运动、女权主义运动、宗派主义运动、公有制社会运动、戒酒运动和饮食改革运动等。在所有上述运动中，超验主义运动者们都积极地投身进去，正因为如此，超验主义运动便有了变幻不定的面貌，然而这个运动从一开始到它取得辉煌成果，都一直具有宗教的狂热性质，这种性质以文学的形式得到了令人难忘的表现。

美国超验主义运动的基地在波士顿地区。当他们受到这个运动的吸引时，超验主 365
义者当中的大多数人都还是三十五岁以下的年轻人。这些青年男子和女子不一定出身富家，但他们都受过良好的教育，文质彬彬，风度翩翩，常常活动于哈佛大学(他们之中的大多数男子都曾上过这所大学)和唯一神教派(该教派于1815年从加尔文公理

会正教中分裂出来）的圈子里。这些男青年中的许多人都曾在神学院学习过，而且其中一些人终生都担任唯一神教的牧师。在那些不曾当过牧师的人之中，大多数人都选择了与牧师有关系或类似的职业，如教师、演讲家、新闻记者和作家等。

尽管想要在"超验主义者"和"非超验主义者"之间画一道分界线是很困难的，但我们可以确定那么几十个人，把他们作为超验主义运动的核心人物，正是由于这么一些人的努力，超验主义运动的名声和影响才得以远远超越马萨诸塞东部地区，尤其是在一些大都市，如三十年代至四十年代的普罗维登斯，四十至五十年代的纽约，以及十八世纪中期之后的圣路易斯等。

无论在当时还是在现在，拉尔夫·华尔多·爱默生都被人们认为是超验主义运动的催生者。爱默生这个曾在哈佛读过书的唯一神教牧师对他那一成不变的牧师生涯感到不满，并认为宗教的直觉比因循守旧的教会具有更大的权威性。他于是在1832年辞掉牧师职务，成为了一名演讲家、随笔作家和诗人。亨利·大卫·梭罗是爱默生在康科德时的近邻，又是他的门徒。梭罗使自己领悟到了爱默生用更具有理论色彩的文字赞美的大自然的神秘，他还身体力行爱默生的理论，把它体现在他那独特的生活方式和散文文体之中，并始终不懈地观察康科德的大自然。

小说家路易莎·梅·阿尔科特的父亲阿莫斯·布朗森·阿尔科特出生于康涅狄格州的一个农场主家庭，他曾当过教师，在波士顿办过试验学校。这个学校在1840年办垮，在此之后，他移居康科德，在那里他的生活的主要内容是时常同爱默生长谈。阿尔科特还经常巡回演讲，这些演讲通常有一半是独白，他把他们称之为"对话"。在超验主义运动的发起人之中，他是寿命最长的一个。在他的组织和领导下成立了康科德哲学学校（1879—1887），这个学校在夏天举行讲座和讨论会，它们是超验主义者们从事的最后一项有意义的组织活动。

波士顿牧师乔治·里普利与爱默生一样，曾在哈佛大学读过书，后来也同样成了文学家。里普利之所以成为一位著名的超验主义者，是因为他在宗教哲学上所做的研究比爱默生的研究更系统，而且他还是超验主义运动在公有制方面最成功的实验——位于波士顿市郊的布鲁克农场（1841—1847）的创办者。在这个农场办垮之后，里普利的财产也损失殆尽。在些之后他脱离了超验主义运动，迁居纽约市，并成了美国当时最有地位的书评家之一，他还协助编写了美国第一部大百科全书。

366

女权运动的先驱玛格丽特·福勒也在十九世纪四十年代离开波士顿迁居纽约，不仅因为纽约有着吸引她的新闻圈子，而且《纽约论坛报》的主办者贺拉斯·格里利为她提供了一个编辑职位（里普利后来也在这个报社供职）。在此之前，福勒曾以她巨大的影响力在超验主义运动上打上她的烙印，她还担任过这个运动的主要刊物《日晷》的首任主编。福勒成了超验主义者中最富于世界主义色彩的人物。一如她三十年代在普罗维登斯当教师时所做的那样，她在纽约传播这个运动的思想，同时也逐渐摆脱波士顿—康科德的狭隘的地方主义。在她生命的最后岁月，富勒移居欧洲并参加了马志尼领导的意大利共和党的活动，该党的一名成员成了她的情人，而且很可能后来（但不

一定是事实）成为了她的丈夫，这倒使她的一些新英格兰的亲朋好友感到吃惊。

另外两个人的生涯也显示了在积极地参与超验主义运动后又与之脱离这一程式，这两个人是弗雷德里克·亨利·赫奇和奥古斯都·奥雷斯蒂斯·布朗森。赫奇是唯一神教派牧师，爱默生曾认为他会成为超验运动的领导人物。他在该运动的初期曾为之摇旗呐喊，然而在1835年迁居缅因州的班戈之后，他的热情逐渐冷却下来。布朗森的出生地不是在波士顿，而是在佛蒙特的边缘地区。他性情直率、活跃，当过牧师，担任过超验主义运动的最具有战斗性的杂志《波士顿季刊》（1838—1842）的编辑，而且更重要的是，他还写过一系列关于社会改革的论文（其中《劳工阶级》[1840] 最著名）。在这些论文中，他表现了类似马克思的观点，强调社会斗争的阶级性，这使他与其它的超验主义社会批评家有着明显的区别。布朗森在十九世纪三十年代后期所从事的上述活动使他成为知名人物。然而他在1844年的表现却使得他的同道大感失望，因为他改信天主教，并成为该教派在新英格兰地区的主要宣传者。

西奥多·帕克也是超验主义运动的创始人之一。并非巧合的是，尽管曾在哈佛受过教育，他也不是名门出身。在唯一神教的牧师之中，帕克最敢于批评传统的基督教。他所在的教派的牧师们以及超验主义运动中最有学问的神学家们都想把他逐出教门，但他们的努力终归徒劳，这样就使得帕克在一定程度上填补了赫奇留下来的空位。帕克是奴隶和城市贫民的利益的维护者，也是坚定的反宗派主义斗士。与梭罗一样，帕克具有坚定不移的目标和立场，这使他们成为超验主义运动的杰出领袖。帕克和梭罗都在不同程度上戏剧化地体现了爱默生那种具有独创性的思想。他们俩与爱默生的关系都建立在相互尊重而又相互戒备的基础上。在二十世纪的人的眼中，爱默生显得没有他俩那么勇敢，但却要平衡得多。 367

在超验主义者之中，有两群人特别引人注目，而且这两群人有着紧密的关系：其一是一批文人学士，我们将在下文中评述他们的成就；其二是一些持自由观点的唯一神教牧师，这些人在当时的名声比在今天更显赫，他们在其生涯的不同时期曾积极地参与并推动超验主义运动。在超验主义运动的全盛时期，这些人包括：爱默生的终身朋友威廉·亨利·弗内斯，他写的《论四福音书》（1836）是对超验主义者重新解释《圣经》的行动的巨大支持；福勒和爱默生的密友詹姆斯·弗里曼·克拉克，他曾担任过超验主义运动的第一份杂志《西部信使》（1835—1841）（出版地在辛辛那提）的主编；克拉克在该杂志的继任者威廉·亨利·钱宁，他曾四处周游，为各种改革活动充当吹鼓手，直至他在中年移居英国为止。钱宁的叔叔威廉·埃勒里·钱宁比他更出名，这是因为后者曾使上述的以及其他众多的超验主义者受到启迪，爱默生称他为“我们的主教”。在唯一神教的早期领袖人物之中，钱宁表现出他对人类潜力发展的可能性抱有巨大信心，并对狭隘的宗派限制感到不满，他的演讲以鼓舞人心的雄辩与冷峻的分析著称，他还竭力主张模仿上帝，认为这比道德约束更重要，是宗教生活的核心。

我们的确可以认为，在十九世纪三十年代的新英格兰，超验主义运动已初具规模。在此阶段，它以唯一神教的青年教士和俗人所从事的改革活动的形式出现，他们发扬

钱宁勇于直言的精神，力图在导致公理会内部发生分裂的自由主义思潮（此事发生在1815 年）的基础上推进他们的运动。加尔文教派认为，如果人们不是由于上帝的特别恩惠而皈依靠基督教的话，那么他们将堕落得无可救药。唯一神教反对这种主张，他们认为人性是可以通过自我修养和教化而得到改善的。超验主义者们赞同唯一神教的主张，然而他们之中的激进分子把上述乐观理论加以发展，对唯一神教的传统作法（把天启的权威和传统的基督教当做检验人类理性的准绳）提出质疑，从而对他们的前辈挥动他们以前曾对加尔文教使用过的武器——《圣经》研究中“高级批评”所使用的历史主义，即是说把启示看成人类的特殊的文化成果，而不是神赐的。超验主义者同时还对支持上述历史主义的洛克的认识论作出反映，按照这种认识论，人类的认识范围是由他们的经验所限定的。唯一神教派把约翰·洛克及其苏格兰唯理论学派的继承人的心理哲学当作反对加尔文教的“迷信行为”的有力武器。然而超验主义者对与此相反的问题也感到忧虑，即是说他们认为洛克的经验论否定了直接的宗教经验的可能性，并因此把人类同上帝分割开来。超验主义反对唯一神教的认识论，但他们却把唯一神教对人性的乐观看法当作他们对人性的认识的基础，即是说他们认为人性天生就是神圣的，他们还认为神性存在于人性之中，因此可以通过人性来认识神性。爱默生曾经说过，他唯一的信条是——“作为个人的人的无限性”。这的确是他的、也是超验主义运动的至理名言，我们既可以把它看作是超验主义理论体系的一部分（爱默生在其后期著作中常宣扬这种理论，超验主义者中的稳健派也曾在其著作中宣传过该理论），又可以把它看作是超验主义者试图解决的核心问题。

368

因此，在神学思想上，超验主义包含开明的唯理论和空幻的神秘论两种因素；在哲学上，它反对经验主义的认识论；在宗教范围内，它则提出了教会改革的初步方案，把精神经验置于体制化的宗教组织之上。

最能代表超验主义的神学理论的是爱默生在 1838 的对哈佛神学院毕业班的讲话，以及帕克（他本人曾是崇拜爱默生的听众中的一员）在 1841 年宣讲的《论基督教中的短暂和永恒》。这两篇宣言加剧了唯一神教中的稳健派和激进派“关于‘奇迹’的争议”，并把这争论推向高潮。与他在建立他的神圣权威的过程中所作的含有启示的训示以及他所展示的具有示范性质的灵性相比，耶稣创造的超自然的奇迹是否更重要？与其他预言家以及具有宗教直觉的普通人相比，耶稣是否具有更大精神权威？这些就是所谓的“关于‘奇迹’的争议”的内容（保守的唯一神教徒认为，耶稣创造的奇迹为基督教的启示的独特性和可靠性提供了关键的证据；而超验主义者则认为，耶稣与其他预言家之所以具有权威性，其原因并不在于那些有关他们的超自然的事迹报道，而在于他们的生平事迹和教诲对宗教信徒所产生的感召）。超验主义的神学理论的精髓体现在帕克的长篇布道文《某些与宗教有关的事情》（1842）之中，帕克在此文中企图从历史研究和神学的角度出发，对超验主义的思想体系作一系统的探讨总结。在十九世纪四十年代，帕克与比他更稳健的克拉克联手，在激进的唯一神教派牧师中间活动，努力使他们的教会拥有更大的自治权，具有更多的公开性以及更大程度的兼收并蓄性。

另外一些超验主义者则以阐释超验主义认识论著称，超验主义者们从这种认识论出发，对宗教的传统观念大加挞伐。其中最有名的是爱默生，他发表了一系列随笔，探讨人类知识的来源。这些文章虽然说不上是技术性分析，但也有相当的深度，当我们考虑到爱默生长期以来被人们认为是一个浅薄的哲学家这一事实时，它们尤其显得如此。在这些随笔之中，特别重要的有《论自然》(1836)、《论自助》(1841)、《论才智》(1841) 和《论经验》(1844) 等。晚年时期的爱默生在哈佛大学举办了两次系列讲座 (1869—1870)，系统地宣讲他的基本思想，此时他才气已不如往昔。演讲的内容在他死后以《才智的自然史》(1893) 为标题结集出版，此书也是一本相当引人入胜的著作。用传统的学院派标准来衡量，够资格称得上哲学家的还有赫奇和里普利。在超验主义运动的初期，他们俩都致力于向他们的同胞介绍英国和其他欧洲国家的较新的伦理学和心理学的工作，而且都是有相当影响的人物。在 1833 年，赫奇在唯一神教派的喉舌《基督教检查员》上发表了一篇具有开创性的论柯勒律治和德国哲学的文章，此文是赫奇的最重要的著作之一。在超验主义者之中，赫奇是帕克之前最重要的德国文化专家，通过此文，他使得超验主义运动不单单从英国学术界汲取了康德哲学的精华。里普利的《论宗教哲学》(1836) 则是在超验主义运动初期发表的一篇条分缕析而且篇幅最长的论文。里普利还与布朗森一起，在他们的同胞中宣传所谓的法国折衷主义（苏格兰的常识哲学与德国唯心主义哲学的混合物），为此他翻译了维克多·库冉、西奥多·米富罗和本杰明·康斯坦等人的著作，并在此基础上与人合编了十四卷本《国外权威论文举要》(1838—1842)。 369

即使是上面如此简短的综述也必然会使人想到两个令人不安问题：超验主义究竟是一种哲学，还是一种宗教？就其本质而言，超验主义到底是美国的土产，亦或是舶来品？这两个问题的答案都是“两者皆是”。美国的超验主义运动是一种有组织的运动，其起因在于美国某一宗教派别深感它受到意识形态的限制；而且美国的超验主义的理论一直具有强烈的宗教色彩。因此，在某种程度上，我们可以认为超验主义是新英格兰清教主义对文化界影响而产生的结果，它标志着唯一神教的世俗化以及对这个教派的背叛和超越过程中的一个阶段，同时还标志着清教的虔信主义的复活。在此意义上讲，超验主义看起来有点像第二次信仰复兴的变体。导致这场运动的信仰危机与“人类知识的本质与依据是什么?”这一哲学问题有关，而美国本土的神学理论家却既不鼓励人们去探讨这个问题，又无法解决这个问题。因此，爱默生在 1842 年发表的一篇论超验主义的演讲中把该运动的起因归之于康德，而不是钱宁或者清教徒。对于爱默生及其追随者说来，康德代表着唯心主义对洛克固有的怀疑倾向的胜利。

实际上，康德及其欧洲大陆上的追随者对超验主义运动的主要人物的影响并不是那么直接，这影响比不上康德对歌德创作的影响，也比不上德国唯心主义对托玛斯·卡莱尔和塞缪尔·柯勒律治的影响，他俩用英国人的观点阐释这种哲学而且颇得一些人的欢迎。大多数超验主义者以柯勒律治阐释康德哲学的《思维之助》(1825) 为依据，对“理性”与“知性”加以区别（他们把前者定义为高水平的直觉，它能使人类领悟 370

到上帝的旨意并参加与上帝的活动．这就颠倒了康德的理论；他们认为后者如同洛克所说的那样，是一种以经验为根据的理性能力，它能使我们认识世界)。“发现”理性是超验主义在思想领域内的一大突破，它使超验主义者们再次发现高层次的精神领域，从而得以避开唯一神教认识论的经验主义的陷阱。

在启蒙时代之后，在整个西方世界的范围内，存在于传统的新教之中的教条主义开始土崩瓦解。在这种背景下，唯一神教谨慎地推出唯理的经验论，超验主义者则标举直觉主义，他们的理论其实与比他们更正统的对手的理论有相通之处。例如，柯勒律治在宗教思想上的第一位美国弟子并不是唯一神教教徒，而是一位名叫詹姆斯·马什的温和的加尔文教徒。马什在美国出版了科勒律治的《思维之助》(1829)，有人认为它标志着作为一场文化运动的美国超验主义的开端，然而马什本人却因帮助发起这场运动而受到人们的嘲笑。

作为一种步调一致的行动，超验主义可以说始于 1836 年。就在这一年，四名唯一神教派教士（其中包括爱默生、里普利和赫奇）参加了哈佛大学建校两百年纪念活动，并聚集在一起谈论当时美国宗教界和哲学界情况，这就是后来被人们称之为“超验主义俱乐部”的雏形。在后来的四年间，这些人不定期地聚会并讨论如下问题：“美国的天才”，“种族的进化可以超越个体吗?”，“泛神论”，以及“歌德的天才及其特性”等。俱乐部的成员不久就扩大到包括非教士和妇女；上面谈到的超验主义的八位中坚人物都至少参加了一次俱乐部的活动。在那个时期的九十年代中，在美国曾出现一系列讨论会，它们是当时社会名流的聚集处，而“超验主义俱乐部”则是它们之中最早且最有名的一个。爱默生也一直在康科德的家中盛情接待他的同道和朋友，这些聚会没有上述那些讨论会那么正式，然后其重要性却甚至在它们之上，康科德也因此成为超验主义具有吸引力的中心地。

1836 年还标志着超验主义作为一种社会力量在杂志、专题文章和讨论会等范围内的崛起。从这一年到 1850 年，超验主义运动在新闻界并不缺乏宣传工具，如克拉克、克里斯托弗·P·克兰奇和钱宁等人编的《西部信使》，布朗森编的《波士顿季刊》，福勒和爱默生编的《日晷》，钱宁编的《当代》和《时代精神》，里普利编的《先驱》，帕克编的《马萨诸塞季刊》等等。这些杂志都没有办多久而且质量也参差不齐，但它们达到了超验主义俱乐部最明确的目的，即是说出版定期刊物。这些杂志的内容大都没有超出在 1836 年发表的五篇阐明超验主义思想的宣言的范围，这些宣言分别是爱默生的《论自然》和里普利的《讲道集》(关于超验主义的认识论)，弗内斯的《评论集》(关于超验主义的神学理论)，布朗森的《关于基督教、社会和教会的新见解》(对一成不变的宗教体系的看法)，以及阿尔科特的《与孩子们谈“四福音书”》(关于儿童教育)。爱默生的演讲愈来愈受到波士顿的青年知识分子们的欢迎，他的一大批崇拜者竟相效仿写作这种体裁的作品并试图以此谋生。

因此，作为一场唤起人们思想上觉醒的运动，超验主义运动是由一群联系松散的知识分子发起的，这些人的主要行动是以书面或口头的形式发表了一系列宣言。除了

发表宣言之外，超验主义的大多数重要人物还力图在某些社会组织的范围内（如果说不是在整个社会的范围内的话）发起具有永久意义的改革。因此毫不令人惊奇的是，他们首先对唯一神教教会的清规戒律发起挑战，这场斗争的高潮是十九世纪三十年代末期的“关于奇迹的争论”，在此之后的数十年内，激进派与温和派关于政体和教义的争论仍然在继续进行。然而到了四十年代初期（如果不是在此之前的话），超验主义运动显然已经成了一场不仅是具有宗派主义性质的运动。

上述变化的明显迹象发生在四十年代的两场公有制试验，其中第一次是在布鲁克农场，第二次是在离哈佛大学不远的马萨诸塞的弗鲁特兰兹进行的。由于在布鲁克农场内部采取了傅立叶式的管理制度，因而造成了一些问题。尽管如此，该农场还是曾经繁荣一时，而且要不是由于在其未保险的主要建筑物内发生了一场灾难性的火灾的话，它的寿命完全可能不止六年。在今天，人们主要通过霍桑的带有讽刺意味的回忆录《福谷传奇》（1852）和爱默生的《关于新英格兰的生活与文学的历史札记》（1883）来认识这个公社的。然而布鲁克农场表明：至少在某种程度上，超验主义者的理想不仅可以通过个人，而且还可以通过社团来实现。这样，布朗森等一小部分人（他们与爱默生意见不同）的主张就有了依据，他们认为：人性中的神性主要是通过集体而不是通过个人来实现的。弗鲁特兰兹的情况却与布鲁克农场完全相反。由于阿尔科特及其英国同事查尔斯·莱恩的不称职的管理，这场试验的寿命未能超出它开始之 372 后的第一个冬天。

超验主义者对乌托邦很感兴趣，但他们更看重的却是教育改革。布鲁克农场最负盛名的是它的学校。在相当大的程度上，爱默生的著作是宣扬自我改进的福音书，而梭罗的著作则起着纠正爱默生的理论偏差，并为入门者提供向导的作用。在严格的意义上讲，超验主义者之中从事与教育有关的工作的有阿尔科特、福勒和伊丽莎白·皮博迪等人。阿尔科特在十九世纪三十年代曾名噪一时，因为他与皮博迪这个不太心甘情愿的助手在波士顿创办了一个试验学校，这个学校鼓励学生独立思考，自由提问（特别是对那些与宗教有关的问题）。当这方面情况通过皮博迪的《一所学校的情况记载》（1835）和阿尔科特的《对话》披露于众后，舆论界为之哗然。阿尔科特和他的同事们都相信华兹华斯的主张，赞赏少年人那种通过直觉感知事物的能力，然而阿尔科特的理论在实践中却行不通，并因此吃了大亏。阿尔科特与皮博迪这一对合作者并未因此而放弃了教育事业；皮博迪后来成为主张创办幼儿园的运动的积极参与者，而阿尔科特则热衷于成人教育。

另一个具有争议性的教育项目是在波士顿举办的妇女座谈会，这些座谈会是由福勒在1839年至1844年期间主持的，后来也有男性加人。福勒举办这些讨论会的目的不仅在于提高妇女的文化素质，而且还在于实现其女权主义的目标。她后来在她最辉煌的论著《十九世纪妇女》（1845）中深人阐述了那些曾在座谈会上议论过的话题，此书堪称美国女权主义理论的第一座里程碑。福勒在书中广泛征引神话并对其作出新的解释，她把神话与历史和社会评论结合起来，力图勾画出一些代表人物的形象，她们

以自己的崇高人性和优秀品质表明，妇女拥有与男人平等的潜质。

福勒只是一大批卓越的妇女（其中包括皮博迪）之中天赋最高的一位，她们受到超验主义运动的吸引，是因为这个运动的参与者对文化事业有着执着的追求，他们不论是男是女，都受到热情的鼓励。然而她们的男性伙伴实际上却并不这样想，他们的言行也不像他们的基本原则那样脱离了倾向性。福勒在她与爱默生的友谊关系之中认识到了这一点；她的后代也可以从《玛格丽特·福勒·奥索利回忆录》(1852) 中看出这一点，该书是爱默生·克拉克和钱宁等人在福勒自欧洲返美途中因轮船沉没不幸早逝后编写的。

超验主义者们对废奴运动也予以支持，然而他们支持的主要是废奴主义的主张，而并不总是支持有组织的运动本身。他们甚至指责废奴运动，认为它太过火了，以至于使得北方在南北战争爆发之前拒绝与南方达成妥协。帕克成为一名不屈不挠的反对黑奴制的斗士；爱默生公开对 1850 年的妥协方案提出挑战；阿尔科特在一次著名的行动中拯救了一名逃跑的黑奴；约翰·布朗成了梭罗笔下的大英雄。总的说来，在 1850 年以前，超验主义者对有组织的废奴运动的支持是不情愿的，在那之后也只是时而支持，时而不支持。爱默生、梭罗以及其他一些超验主义者对改革派的所有主张和做法都持谨慎态度，除非它纯粹是个人行动，这或许表明：绝大多数超验主义者都有着联邦主义的和辉格党的背景。尽管如此，他们在根本上还是拥护自由的，其中包括奴隶的自由。

373

超验主义最深刻的影响并不体现在上述的任何领域内。超验主义者们曾经参与社会改革活动，这些活动也并不绝对地等于他们对社会所做的贡献。在哲学，尤其是在宗教的范围内，超验主义的影响是巨大的，但这种影响也在相当程度上受时间和地点的限制。人们认为爱默生为发展具有美国本土特色的哲学——实用主义做出了贡献，这种看法颇有见地。然而除了威廉·詹姆斯和约翰·杜威，美国的哲学家们一般并不在爱默生或超验主义那里寻找源头。在神学的领域内，超验主义对唯一神教的影响很大，它使得唯一神教在将理性与启示融合在一起时不再显得那么谨小慎微，它还使得该教派朝着更加世俗化的方向以及具有道德色彩的唯心主义的方向发展。在此过程中，超验主义者也推动了美国的比较宗教学的发展，并为二十世纪初期的“社会福音”运动铺平了道路。超验主义对美国宗教的影响主要还是集中在唯一神教的范围内，就教徒的数量和地域性影响的广泛而言，这个教派与新教相比始终只是一个小教派而已。一直到十九世纪末，唯一神教派的知识分子们始终宣称他们的教派有着远超过其规模的影响（其原因部分在于该教派成员大都家境富裕，受过高水准的教育而且拥有很高的社会地位），然而一旦那些规模巨大而且更为保守的教会开始朝着自由化方向发展，唯一神教派作为美国宗教自由主义先锋的地位实际上就已被他人取代。

最后，超验主义的最大且最持久的影响表现在文学上。在十九世纪四十年代中期之后，超验主义在神学、哲学与社会改革等方面造成的突破性变革已大大少于三十年代，而它在文学领域内最重要的成果还尚未取得，尽管爱默生等人已为这些成果的取

得做好了准备工作。

从一开始起，超验主义运动就明显具有文学艺术运动的倾向。爱默生之所以选择牧师这项职业，是因为他希望能够成为像钱宁那样雄辩的演讲家。爱默生终生认为他在公众中的角色是演讲家兼作家（尽管他喜欢人们称他“学者”）。除了福勒和梭罗外，其他的超验主义中坚分子都没有像爱默生那样对文学如此执著，他们中的一些人甚至还认为爱默生的美学理论欠严肃，因而对它抱怀疑态度。但是所有的超验主义者至少都对表达能力的培养表现了那么一点点兴趣（当然，这对牧师来说是必需的）；大多数人在某个时候还尝试着舞文弄墨（帕克写过诗；布朗森写过两部小说；阿尔科特出版过一部诗歌集以及两卷非虚构性的记实作品，其内容是关于在康科德的冥想和闲谈）；甚至那些有着缜密计划的超验主义刊物（如具有傅利叶主义倾向的《先驱》）也刊登过大量的诗歌和文学批评。 374

超验主义运动之所以具有文学艺术运动的倾向，一方面原因在于这个运动的参与者个人的气质，另一个方面由于其根本理论所致。唯一神教倾向于认为艺术是促使精神成长的工具，这与加尔文教的理论恰恰相反，后者认为“亵渎神圣”的文艺活动是邪恶的和令人畏惧的。超验主义者赞同唯一神教的观点，不仅如此，他们还深受弥尔顿和浪漫主义思潮的影响，把伟大的艺术家视为洞察未来的预言家。超验主义者认为，直觉经验和富于创造性的表达方式是宗教活动和宗教语言的精髓，因此他们深信，与神学家和牧师们相比，充满灵感的艺术家更能忠实地传达上帝的意旨。具有相同看法的惠特曼把这一切都写进了他的初版《草叶集》之中，他理所当然的接受了爱默生的思想，并把它作为创造一种崭新的诗歌的原动力。

在新英格兰，爱默生对那些具有文学抱负的青年超验主义者产生了巨大的影响。这些人之中最负盛名的两位是我们在上文已经谈及的梭罗和福勒。福勒的演讲才能在她的写作才能之上，但她仍不失为一位重要的文学批评家和美国文学的开拓者。我们不仅可以以她的《十九世纪的妇女》为证，而且还可以举出其他一些例子，如《湖区夏日游》(1843)（这是一部描写中西部地区游记），以及她创作的一些随笔和杂文，其中以《论文学和艺术》(1846) 和《物质生活与精神生活》(1860) 最为著名。爱默生、梭罗、福勒以及阿尔科特、帕克和赛勒斯·巴托（《欧洲风情录》[1855] 和《根本问题》[1872] 的作者）等人创造了一种别具特色的散文风格：具有很强的说教性；充满对伦理道德和宗教问题的沉思；富于名言警句；喜欢通过举例和使用类比来说明问题；喜欢运用反论；经常反复讲同一问题，但有时又简洁到令人感到神秘难解的程度。即便如此，他们各自的风格却又差异极大：阿尔科特喜欢高度抽象的议论，而梭罗则十分具体细致地刻画康科德的环境；爱默生常使用旁敲侧击的方式，有时候文句之间毫无过渡性的语言，而帕克则以率直见长；阿尔科特、巴托和福勒喜欢写十分冗长的句子，而爱默生、梭罗和帕克的文体相对而言要简洁得多。 375

总的说来，文学中的超验主义运动的重要性体现在它的文艺理论上，而不在于它实际取得的成果。按照超验主义理论，充满灵性的文艺作品才是优秀的作品，这样超

验主义者就为十九世纪的美国提供了精粹而富于战斗力的浪漫主义文学理论，它体现在爱默生和梭罗的作品中。而惠特曼则为美国的文艺理论定下了调子，他强调作家的作用，认为他们是潜在的社会预言家，他还强调指出，独出机杼的天才比那些依照传统方式创作的技巧大师更伟大。超验主义运动的参与者创作的作品并不都够得上他们自己设立的高标准。除了爱默生和梭罗的作品之外，在超验主义作家的散文作品当中，只有个别的篇章称得上优秀。尽管如此，超验主义文学运动还是取得了里程碑式的成就，这是因为它把知识的严肃性与想象的娱乐性结合起来，具有更大的美学意义上的自觉，而且崛起于新英格兰的充满说教与功利色彩的文学背景之上。

除了非虚构散文作品之外，超验主义者最喜爱的文学样式是抒情诗。爱默生最优秀的诗作收入他的《诗歌集》(1847）和《五月节及其他》(1867）之中，这些质量不完全相同的诗歌充满长短不一的警句格言，这使人想到后来的艾米莉·狄金森，她本人也可能受过爱默生的诗歌的影响。梭罗的诗才逊于爱默生，他也创作了一些优秀的抒情诗。他创作的诗歌足以编成一部《诗歌全集》(1964）在他死后出版。然而，这个运动的两位更重要的诗人却是爱默生的门徒——琼斯·维里和威廉·埃勒里·钱宁。

维里是船长的儿子，他曾在哈佛大学读书，研究古代典籍，并成为唯一神教的牧师。他擅长创作宗教题材的十四行诗，并以敏感而细腻的笔调描写大自然。在超验主义者之中，维里是最狂热的牧师。他的最出色的诗歌都写于十九世纪三十年代末期，在这段时期中，他“神智不清”，以为自己是转世基督，为召唤人类皈依基督教而来到人间。维里创作过一些蹩足的诗歌，这些诗歌千篇一律，卖弄技巧，反复引用《圣经》中一些被人用滥了的句子；但他的最优秀的精雕细刻的十四行诗却富于感染力并发人深省。维里认为爱默生令人失望，因为他对宗教教义抱怀疑态度，然而正是爱默生安排了维里的《随笔和诗歌》(1839）的出版。在此书出版后不久，维里的才气逐渐衰退，他退隐于他的出生地撒勒姆，有时应别人邀请写一些应景诗，或充当临时牧师，并就此终其一生。

钱宁在今天以梭罗的第一位传记作家（他是《梭罗：诗人兼博物学家》[1873] 的作者）知名于世，在超验主义诗人当中，他是最多产的一位。他特别擅长使用意象和性质形容词，爱默生为此还特别在《日晷》的第二期中撰文加以介绍。然而钱宁太不稳定而且过于自我放纵，因此不可能对自己的文体加以反复锤炼；他创作过一些引人瞩目的篇章，然而他毕竟写得太多太多（一共出了半打诗集)。他的最优秀的诗歌散见于《诗歌集》(1843)、《诗歌集续编》(1847)、《在离家不远的地方》(1858）和《流浪者》(1872）之中，前两部主要是由抒情短诗组成，而后两个集子则收集了他的篇幅较长的描述性或冥想性质的诗歌。钱宁后来被那些反对超验主义运动的人们当作该运动一事无成的例证，这很不幸但也无道理，正如维里被人们看作是一个神经错乱的难以理解的超验主义者一样。在与福勒的妹妹结婚之后，钱宁于1843年定居康科德。事实证明他是一位活跃的健谈家，但却是一个不称职的丈夫、父亲和家庭赡养者，他后来对生活日益感到失望，变得越来越孤独和脾气暴躁。

376

在这里还应该提到其他几位超验主义文人。克里斯托弗·P·克兰奇也是一位有相当才气的抒情诗人和画家。在今天，人们想到他时总会想到他在《自然》杂志上发表的阐释爱默生主义的漫画。与钱宁和维里的诗歌相比，他创作的几卷诗歌包括更多的关于社会问题的，“维多利亚时代式”的沉思。在探讨人与人之间的关系的困难性和微妙性时，他的诗歌显得最有力，正如他的《伊诺瑟思》（收入《诗歌集》[1844]）和《面纱》（收入《鸟与钟》[1875]）所显示的那样。约翰·沙利文·德怀特也曾经为成为唯一神教的牧师而学习过，他在布鲁克农场当过农民，后来成为波士顿的主要音乐评论家和音乐史专家，他还是《德怀特音乐杂志》（1852—1881）的创办者和主编。伊丽莎白·皮博迪是回忆录作家、语言学家和历史学家，她有时还充当过出版家和教育改革家。对于许多参与超验主义运动的人来说，她是一位能够推心置腹的朋友或中介人。这张名单还可以进一步扩大，以容纳另外三种类型的人。第一类人并非十九世纪三、四十年代间超验主义运动的中坚人物，例如埃伦·斯特吉斯·胡珀和她的妹妹卡罗琳·斯特吉斯·塔潘，她俩都曾在《日晷》上发表过诗歌，胡珀死后留下的诗稿至今尚未被人们充分认识；此外，牧师兼诗人和翻译家查尔斯·T·布鲁克斯以及日记作家查尔斯·金·纽科姆也属于此类人。第二类人处于超验主义运动的边缘，如普罗维登斯的浪漫派文人，这些人包括女诗人萨拉·海伦·惠特曼（她是艾德加·爱伦·坡的朋友）以及律师兼随笔作家和诗人乔布·德菲，后者曾发表过一篇具有唯心主义色彩的论述诗歌和哲学的论文《泛理念》（1846）。第三类人是超验主义运动的年青的继承人，他们在南北战争期间或之后变得成熟起来，并成为一代文学新人，这些人之中有艾米莉·狄金森的私人教师托玛斯·文特沃思·希金森，以及康科德文学圈子中的回忆录作家富兰克林·本杰明·桑伯恩。从上文可以看出，在1860年以前，超验主义文艺家的阵营的边界线是清楚的。

显尔易见，超验主义文艺家首先感兴趣的是语言文学，尽管他们之中一些人如克兰奇和德怀特等对音乐、美术、雕塑和舞蹈等也表现出深刻的兴趣。在文学范围内，超验主义者们感兴趣的对象是有选择的。除福勒以外，超验主义中坚人物中很少有人对戏剧感兴趣，不过他们倒喜欢读古希腊、罗马戏剧和文艺复兴时期的戏剧。他们有时阅读那些具有教诲意义的小说，但他们是消费者，而不是制造者，因为他们很少写这类作品，即使写也只写那些说教性强的小说，如布朗森的《查尔斯·埃尔伍德，或皈依基督教的异教徒》（1840）之类，这些书是布朗森将其精神上的成长过程略加改头换面后写成的。有意思的是，两部有资格称得上成功的“超验主义小说”的作者要么认为自己只是该运动的边缘人物，要么认为自己对该运动持反对态度。《斐洛塞亚传奇》是莉迪亚·玛丽亚·蔡尔德写作的一部具有寓言性质的古典主义小说，蔡尔德是一个废奴主义者，她是超验主义稳健派、牧师康弗斯·弗兰西斯的妹妹；《玛格丽特：一个关于现实和理想的故事》（1845）是唯一神教派牧师西尔威斯特·贾德创作的小说，尽管此书充满说教，但仍不失为地区现实主义的拓荒之作。超验主义者对未来的展望对其诗歌与演讲的影响比对他们的叙事作品或戏剧的影响要深得多，这种影响尤其体现

377

在严肃的、具有道德寓意的高水平的诗歌及演讲之中。超验主义运动促使嬉笑怒骂的讽刺文学进一步发展，帕克、梭罗与爱默生都是这一类文学的大师，然而它对轻松的喜剧并无促进作用。爱默生曾写过一些游戏文字，如《新英格兰的改革者》(1844)和《历史的札记》中的一些篇章，然而就其本质而言，它们是有违超验主义的理论的。钱宁与克兰奇有写作轻松的讽刺文的天赋，但是我们只可能在他们的手稿中(而不是在他们已发表的作品中)找到这一类作品的上乘之作。

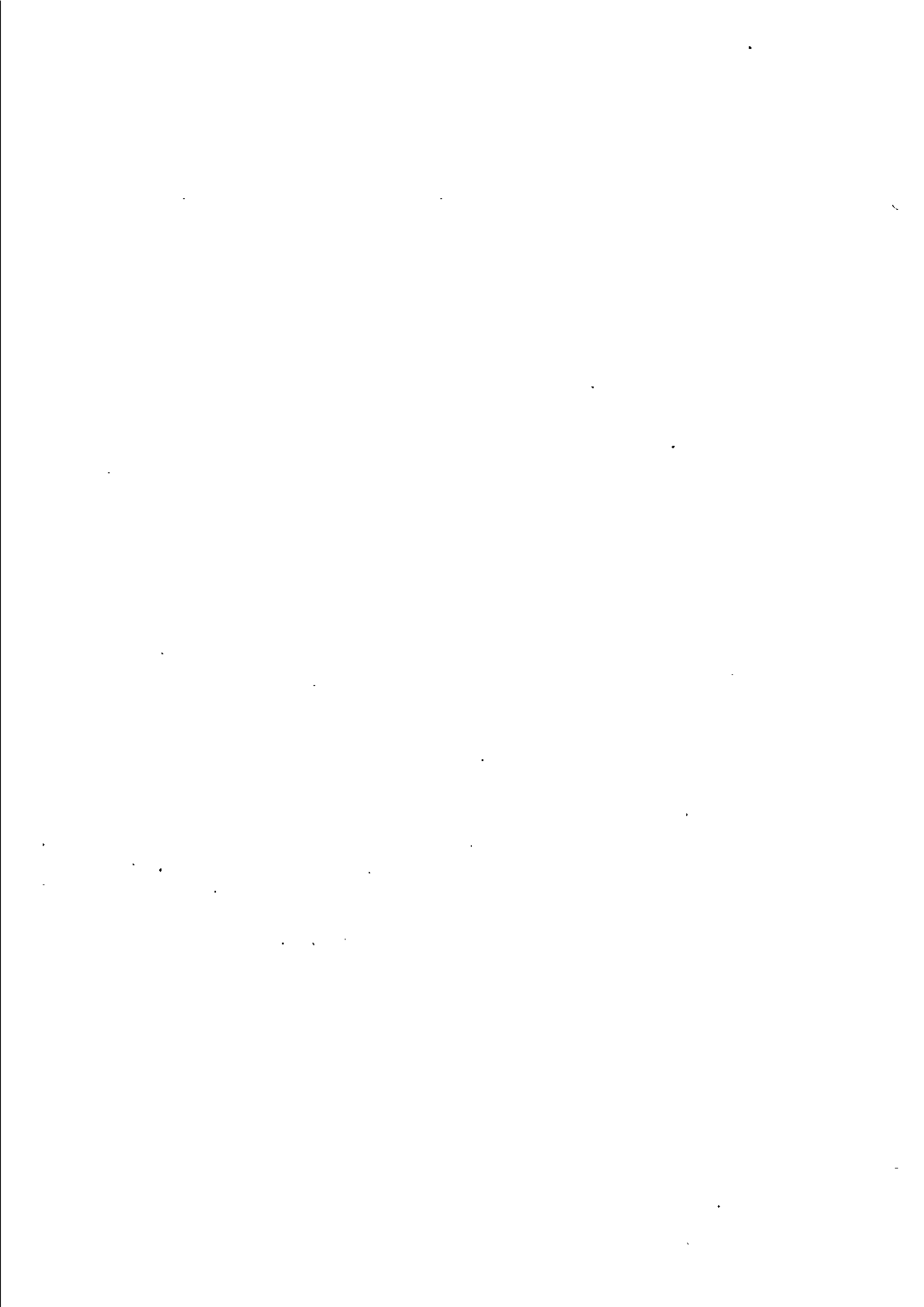
根据上文中有关超验主义美学理论的论述，我们可以看出，尽管这个运动具有离经叛道的性质，然而它并没有超越新英格兰思想意识形态的基本范畴。该地区的传统把文学置于其他门类的艺术之上，认为富于文字技巧的作品与诗歌是最重要的文学体裁，并把诗歌看作是富于文字技巧的作品之中的一种；它还主张文学应具有崇高的道德基调，于是乎那些具有喜剧性或刺激感官的戏剧化作品就很少出现，即使有也被淹没在道貌岸然的文学作品之中。毫不奇怪，在这种环境之中，超验主义运动对美国文学的贡献主要表现在下述方面：弥尔顿和浪漫主义者认为诗人是预言家，爱默生重新阐释了这一思想，并通过惠特曼对现代美国不同风格的诗人如哈特·克莱恩、埃兹拉·庞德、威廉·卡洛斯·威廉斯和艾伦·金斯堡等产生了重大的影响；爱默生和梭罗面对着大自然沉思默想，不仅把它当作人类生存的环境，而且还把它看作是一种象征，378 这就为美国田园诗的创作提供了典范。更令人惊奇的是，虽然超验主义运动在某些方面具有很强的地区性，但它不仅对以后的美国文学产生了深远的影响，而且还在相当程度上对美国的思想意识形态的其他一些方面也产生了影响。

我们不禁想把上述影响的来源归诸于超验主义的主将和天才人物爱默生。这样的解释应当是对爱默生的恰如其分的礼赞，因为按照他的说法，各种组织、机构以及运动等不过是一些个别人物身后拖长的影子而已。但是，这种说法只是部分正确。就其本质而言，美国文化中的超验主义思潮发源于爱默生的(也是该运动的)核心理论——自助，这一点似乎是勿庸置疑的了。然而爱默生的成就本身，并不只是代表着欧洲文化和美国文化在某个单独的人的心中汇合，而更重要的是代表着这两种文化潮流在知识分子群体中的合流。

为了简明起见，在撰写本章过程中，笔者在描述超验主义运动的时间跨度和规模时，不得不降低戏剧化的程度。笔者本来可以对马萨诸塞的超验主义者们给以更多的关注，在描写他们的影响范围时，把它扩大到他们的康科德—波士顿基地以外；笔者本来也可以把讨论范围扩大到超验主义者们办的文化(或文学)杂志；笔者还理应探讨那些独立产生的超验主义的类似物，如正统公理会中的的自由主义思潮，以及在仇视超验主义运动的艾德加·爱伦·坡的《我发现了!》(1848)之中可以看到的唯科学神秘主义。新英格兰激进派的新一代在十九世纪六十年代试图维持并改进超验主义运动，他们的努力也同样值得大书一笔，然而在一般文学史(包括本书)中，对这些只是一笔带过。这些人包括东方文化专家塞缪尔·约翰逊和哲学家兼编辑威廉·托里·

哈里斯，后者是阿尔科特的门徒，而且是“圣·路易斯黑格尔派”和康科德哲学学校的奠基人之一。尽管如此，本章至少使读者开始明白霍桑为什么会在《拉伯西尼医生的女儿》的序言中说：“不论他们的名称是什么”，超验主义者们都似乎“在当前的世界文学中占有一席之地”。如果我们能够找到一个比其他都更重要的标准，并用它来衡量所谓的美国文学复兴在世界文学中的地位的话，这个标准就应该是超验主义运动。

劳伦斯·比尔　撰文　　袁德成　译



Ⅳ．美国的文艺复兴



拉尔夫·华尔多·爱默生

在1863年巴黎国际博览会的一位参观者眼里，美国的制造商和他们的产品比欧洲的逊色得多。然而美国的展品却另有值得夸耀之处："在这一部分的末尾陈列着比兹塔特的《落基山脉》和丘奇的《尼亚加拉》；紧靠着的还有一幅精致的爱默生的画像。" 381

安排美国的展览的人们把爱默生的画像同表现美国最壮丽、最为人熟知的自然风光的绘画摆在一起，认为它同它们一样能吸引欧洲人，令他们钦佩，这再好不过地说明了爱默生在十九世纪中叶美国文化史上的地位。当然，我们知道那时的文化界并不象当时人们所认为的那样空旷无人。美国文艺复兴的许多最伟大的作品——《沃尔登》、《白鲸》和《草叶集》——已经问世。但是它们不是遭到嘲笑就是受到冷遇（尽管爱默生本人至少曾努力使惠特曼和梭罗得到承认）。但不管怎样，当时美国作家在国外为人所知的屈指可数，而爱默生作品却已译成了法文和德文，被伦敦《泰晤士报》载文评论，并且得到《两个世界评论》杂志的好评。

随着爱默生同时代的作家们的文学地位的提高，他不再被看作十九世纪美国文坛的孤独的守望人。但人们不禁还是倾向于把他同尼亚加拉一样当作一种自然现象来看待，而不是同霍桑或者是霍尔姆斯一样当作文学家来对待。他很难归入某一个类别里去。论职业，他先是一个牧师，然后又是演讲人，可是只要把他的演讲拿来同丹尼尔·韦伯斯特的比较便可以发现他有时可以显得多么地亲切和平易近人；另一方面，把他的文章同查尔斯·兰姆的相比，又可以发现在他庄重的文体的字里行间，显露出多少对于类似于讲演中的那种共鸣效果的追求。近年来哲学家们争辩说他应当被认真地当作一个哲学家来看待；可是他的文采，他的几近狡猾的变换调子和改变角度的熟练手法，又总是把他推回到文学家的地位。文学家们也常常对他不满意，因为他在文章里毫不掩饰地说教，还认为文学家的天才比他的任何一部作品重要，又对纯粹的卖弄技巧嗤之以鼻。他还是个不折不扣的社会评论家，而且在他在世的时候还曾被称为危险的激进分子，可是有的现代评论家们却认为他在文章里拐弯抹角地为日渐没落的辉格党贵族辩护。 382

老亨利·詹姆斯曾经抱怨说爱默生是个没有标签的人。其实说他身上有太多的标

签可能更准确一些。正如爱默生在《唯名论者和现实主义者》一文中所作的机智的自画像所表明的那样，他自己也看到他同约翰·德莱顿的《押沙龙与阿奇托菲尔》中的齐姆利一样，"什么都是，最终又什么都不是"，是个自取其败的天才。有一次他自夸说，尽管教了三十年书，他却没有一个追随者，因为他的目的不是使人们转向他，而是使人们转向他们自己；他的学生对他最大的恭维就是最终离他而去。这正如惠特曼说的"爱默生主义的最大优点在于它培养出最终会摧毁它自身的巨人。"

人们很难从爱默生早年的经历预料到他后来的地位。他在1803年出生于波士顿。后来他将他出生的年代称为新英格兰文化的"早期的无知的，过渡的三月"。爱默生的父亲是一位唯一神教派的教士。他偶尔写点纯文学作品。对他的几个儿子，他总是竭力鼓励他们成才。他在爱默生八岁时去世。他去世后，小爱默生一家便生活艰难，靠着将房屋出租给客人和领取救济才勉强维持下来。这一段生活给爱默生留下了深刻的印象。每当他要形容一种精神上或者智能上的极度低落的状态时，他总是用"贫困"这个词。

爱默生夫人苦心经营，将儿子们送到哈佛大学。爱默生是弟兄之中第二个进哈佛的，当时他14岁。他在哈佛的表现并不出色：他既没有哥哥威廉的那种执着和勤奋，又没有两个弟弟查尔斯和爱德华的机敏。要说他在哈佛做了一件什么重要的事情，那便是开始了他以后终生坚持的记笔记的习惯（他的日记和手稿达182册，已由哈佛大学出版社分16卷出版）。开始他的笔记都是长文章：为某一门课或者为参加某个竞赛而写的文章或文章的片段。但渐渐地他就形成了他始终没有改变的模式，他总是从一个偶然的念头，一件偶然的事件，或是科学杂志上报道的一件事实，或是某个哲学家的一段话开头——从某个引起他注意的东西开头。他对它思辩，分析，挖掘它与其它事件的类似之处。当他思路中止时——有时是在写了几段之后，有时是几句——笔记也就停住。

和爱默生用来博得哈佛教授们的欢心（在这一点上他并不成功）的那些做作的文章不同，他的笔记短小、精炼、生动。在笔记里他不用顾及什么"写作方法"（他知道自己不长于此道），而且可以毫无拘束地探讨他感兴趣的东西。这样，他的笔记不仅成了他讲道、讲演和论文的材料来源（它们基本上就是由笔记里的段落组成的），而且成了他在这些演说和文章中反复表述的思想的来源。只有使自己感兴趣的东西才能使别人感兴趣，他说："心灵的选择总是对的"。爱默生谈个人尊严的最激烈的一篇文章《论自助》刚好是谈作文的，这或许正和他在哈佛的不愉快经历有关。自助就象在自己的笔记里畅所欲言；服从就象不得不去做一篇文章来让教授满意。

他最早发表的作品既不是完全自由的也不是完全受命而作的。象他许多先辈一样，爱默生选择了牧师这一职业——并非为了履行传教的义务，而是因为它为他提供了发挥"口才"的机会。后来他回忆道，每周一次的布道使他养成了勤奋写作的习惯，这使他后来获益非浅。他那时便已开始采用他笔记里的段落，每周的讲道有一大部分都

是用这些段落组成。这使他的讲道一方面出人意料地新鲜，另一方面又为人不解地不连贯，这一点尤其在当时特别明显，因为讲道和讲演的稿子通常都是按事先拟好的提纲写成的。爱默生喜欢演说，而且是公认的受欢迎的、出色的演说家。他的散文即使在他最亲切的文章里都没有失去他和他的兄弟们所喜爱并常常背诵的那些布道和演说的风格色彩。

唯一神教派是个相当宽容的教派；作为这个教派的牧师，爱默生在讲演时有相当大的自由来表达自己的思想——他的许多次讲道听起来就象是他进入成熟时期以后所写的那些反对偶像崇拜的文章的雏形。但是他越来越觉得不自在，任何信条的约束，不论它本身多么宽容，都使他不能忍受。他始终没有失去对圣灵的存在和可以接近的信 384 仰，但是他逐渐意识到任何将宗教信仰建立在外部的“证明”——奇迹、证言、甚至圣雄本身——之上的努力，最终都注定要在十九世纪的哲学、自然科学、批叛的文学以及比较人类学面前瓦解。（爱默生的兄长威廉到法国去学习神学。在那里他接触到对圣经的所谓历史学的批叛，受到极大的震动。最后他放弃传道，转而从事法律。）作为这种外部证明的替代，爱默生主张信仰的唯一证明就是个人的心灵对信仰的体验，心灵可以证实宗教信条的真理，却不能被它们说服。信服只能由心灵自发地完成。爱默生把自己的一生建立在这块内在信仰的磐石上。爱默生的勇气和平静在他的时代尽人皆知，而这正是和他对于他的心灵是和神性相通的这一点的确定不移的信念分不开的。

1831 年爱默生年轻的妻子去世，解除了爱默生同传统生活方式的纽带。她的一笔遗产使得他至少可以暂时地集中注意力思考人生，而不必担心生计。他辞去了在波士顿第二教堂的职务，动身到欧洲去旅行。他早已怀着仰慕的心情读过许多欧洲文学巨匠的作品，这次欧洲之行使得他有机会拜访他们：兰道尔，柯勒律治，华兹华斯，还有卡莱尔。这类拜访大多可笑而无结果（很久以后，他在《英国人的性格》的第一章里描述了当时的情形），但他对住在苏格兰乡下，尚未成名的卡莱尔的拜访却成了两人终生友谊的开头。这以后他们一直保持着书信往来，两人都从中得到收获。

从欧洲回来后，爱默生便急于出版作品，来获得他在“笔记”中所渴望的文学名声。在乘船回美国的途中，他在笔记中满怀信心地提到一本正在计划中的“关于自然的书”。他唯一担心的事是他回国后将“在什么地方、如何”谋生，十分凑巧，当时兴起的“学园运动”（一次成人教育运动，参加者凑集资金，聘请演讲人）给爱默生提供了谋生的手段。以后的 25 年里，差不多每个冬天，他都为学园作巡回演讲，先是在新英格兰和纽约，后来他的足迹逐渐达到南方的圣路易斯和北方的蒙特利尔。有时候这种演讲给他带来的收入少得可怜，但这种讲演给他提供的发展他的思想的机会却是无法估价的。他本来兴趣广泛，尤其善于对事物进行类比，在学园他发现可以讲的题目 385 范围极广，从自然史（他的第一个演讲的题目就是“水”）到更加熟悉的人物生平或文学都行。这种演讲的约束和提供的自由正合爱默生的心意：他可以任意选择题目，只要把演说控制在一定的长度，并且在规定的时间之前将讲稿准备好就行了。准备演讲的需要对他来说是一种鞭策；今天我们看到的他的许多出版了的作品都是从学园的讲

演稿发展而来的，在这些作品中可以看到突兀的话题的转换或是语气的变化，这些正是他最初形成的抓住听众的那些技巧的痕迹。

在爱默生在笔记中第一次写下他出一本书的计划之后三年，爱默生的第一本著作问世了。《论自然》篇幅很小，却是一本雄心勃勃的著作。如同艾德加·爱伦·坡的《我发现了》一样，爱默生的书提出了一个关于整个宇宙的理论，包括它的起源、现状和终极。爱默生首先邀请读者同他一道从各个角度来考察自然——把它作为物质的来源，审美的对象，斯多噶哲学的导师——然后提出了一种诱人的可能性：或许人们有一天能够解开自然这个巨大的谜，人们一直在预言的“人驾驭自然的王国”，或许就会井然有序地出现在人的感官面前。

在破解这个巨大的谜的时候，我们有两件东西引路：忘我的境界和科学。前者使我们沉浸在喜悦的瞬间，从而领悟到我们通常和自然的隔膜实际上是一种扭曲的状态；后者使我们意识到自然必定是一个和我们类似的心智的产物，因为我们可以通过分析和归纳来窥探它的秘密。假如说康德力求阐明综合判断何以会是可知的这一点的话，那么爱默生更感兴趣的则是从它们是可知的这一事实中引出的结论。他把这些结论写进了《论自然》的最后一章，这一章读起来就象《圣经》中的“启示录”：人是“置身于废墟中的神”，自然是他的异化了的意识，这意识因为他源源不断涌出的创造力未能生效而凝结成各种具有象征意义的形体。但是自然界里充满着预兆，预示着人将会重新获得他所神秘地抛弃了的力量。随着“精神的注入”，世界的创伤将会愈合。“人驾驭世界的王国”将给予人“比他现在梦想的上帝还要巨大的权力”。

《论自然》是匿名出版的，但是人们很快猜到了谁是它的作者。（在波士顿流传着一个笑话：“谁是自然的作者？上帝和爱默生。”）爱默生后来的几部作品则是公开发表的；事实上，它们还引起了风波。1837 年爱默生应大学优等生荣誉学会哈佛分部的邀请在哈佛大学一年一度的庆祝新生入学的活动中发表演说。他选择的题目——《论美国学者》——毫无新奇之处：哀叹美国的文化落后，呼吁创造一个民族文学，探讨学者在一个民主的商业的社会中的地位。 386

可是爱默生对这个平平常常的题目的处理却很不平常。诸如“传统”、“灵魂”之类的内容本来完全是无害的，可是爱默生却偏要用从军事、金融投机等领域借来的比喻来谈论它们。用他的话来说，传统象暴君一样统治着后来的作家们；灵感则是为天才所垄断。“由于它的过分强大的影响，天才总是天才的大敌人。每个民族的文学史都可以证明这一点。英国的戏剧作家们已经被莎士比亚化了二百多年了。”为了摆脱这种奴隶般的地位，就要采取一种和传统同样强硬的进攻性姿态。当“思想被勤奋和创造精神武装起来以后”，我们会在自身发出的光辉照耀下去读往昔的巨著，而不是由它们的光辉来照耀我们。“不论我们读什么书，它的书页就会被各种联想照亮。”这种从读者自身爆发出来的光芒使得那些巨著变得不那么令人生畏。“这时我们就会看到一个真理，即在漫长的岁月中，智者洞察力闪现的瞬间是极为难得、极为短暂的；同样，在他成卷巨著中，这种洞察力留下的痕迹只占极小的一部分。”采取主动姿态的读者会决

定作品的哪一部分才是“货真价实的神灵的声音”，而不去理会其余的部分。在这种判断中，他靠的是“自信”，即爱默生所竭力主张用以取代基督的外部“证明”的那种完全出自内心的信仰。可以说这是同一精神原则在文学上的应用。

用权力争斗和垄断的语言来谈论文学史虽不寻常，却还可以忍受；要用这样的语言来谈论宗教就完全是另一回事了。哈佛大学的当权者们对爱默生的《论美国学者》只是稍稍感到惊奇，甚至还觉得它有趣；但当一年以后他对哈佛神学院为数不多的毕业生们发表演说时，他们的反应就完全不同了。对于“走进自然，发现不单是各种地方和名字、土地和各种行业，而且连真理和道德都被垄断、被独占”敢于表示愤慨，对于那个说“你不能拥有这个世界”的声音表示反抗，似乎是一种值得钦佩的勇敢的自信，但这需要一个前提，即这个受到挑战的垄断者可以是莎士比亚或者柏拉图，但却不能是耶稣基督，这个声音不能是来自他的教会的声音，否则，一切就完全两样。

爱默生的朋友、也是超验主义者的西奥多·帕克记得曾经参加过一次绅士们的聚会，整个晚上争论的问题是“爱默生是否是个基督教徒”。结论是他不是，因为“基督教要求虔信，”而爱默生一生都在激烈地反对理想的虔信。尽管他愿意敬仰作为直言不 387 讳地说出“上帝在人身上再造了他自己”这一真理的人的耶稣，但是他又认为如果过分崇拜耶稣这个人，便会把基督教由一种崇高的“召唤”降低为一种纯粹的“迷信”和“神话”，就象希腊和埃及的宗教一样—— 与其说是真理，不如说是神话。

爱默生称之为“历史的基督教”的种种形式（包括唯一神教派）的主要的谬误就在于它们硬要把耶稣的本来是富有解放意义的言辞当作一部毫无生气的圣典高高地供奉起来，使它失去生命力。爱默生不赞成“充满启示的时代已经过去了，圣经已经合上了”的说法；他认为“一个真正的教师的作用”是“使我们看到上帝不仅过去在，而且现在仍然在；他的声音不仅曾经听得到，而且仍然听得到”。他号召他的每一个听众都“把自己当作上帝新生的歌颂者”，去“让人们直接认识神”。既然耶稣可以给希伯莱文的旧约全书之后增加一个新约，今天的美国同样可以再出一个新救世主，为今天的苦难众生和不信神的人们带来新的福音。“我期待着这样一天的到来：在这一天那曾经激励过东方的人们——主要是希伯莱人——而且通过他们的口向所有的时代传布真理的至善至美之尊，也将在西方开口说话”。

D. H. 劳伦斯在1926年为《日晷》写稿时还对爱默生的这种“呼吁一位美国上帝的到来”的主张表示不满。爱默生同时代的人对这种主张的不满就可想而知了。被唯一神教派视为异端并不容易，可是爱默生却办到了。哈佛神学院的地位显赫的院长安德鲁·诺顿在报纸上猛烈抨击爱默生，并且由此引发了一场激烈的小册子论战（爱默生本人没有参加）。在这之后，爱默生整整三十年被禁止登上哈佛的讲台。

这场“洗脸盆里的风波”（爱默生在给卡莱尔的一封信里是这么叫的）在两方面产生了重要的影响。一方面它使爱默生不得不完全靠世俗的文章和演讲来维持生活——本来在他辞去教堂的职务以后，他仍然充当着“替补”布道人的角色；另一方面，它也使他认识到他早先关于神启的理解还不完善。单单说出真理，指望它靠自身的力量

最终获得胜利，是不够的。他发现先知能否使人信服还要看听众是否愿意倾听。哪些力量有助于真理的传播，哪些力量会阻碍这传播呢？

关于这种动力和阻力的思考反映在他1841年出版的文集的许多文章中(这个集子现在叫做《论文集：第一辑》)，这些文章是用他的“笔记”和以往的演讲中的段落精388 心组织而成的，其中有不少明显地受了他在《神学院演讲》以后遭到反对的经历的影响。在这本进攻姿态的集子里，多数文章强调的是动力而不是阻力。《精神的法则》一文谈到“自愿和无我”的状态，这种状态使一个人成为神的能量的畅通无阻的渠道。在《论超灵魂》一文里，爱默生探索这种能量的源泉，那巨大的、无形的心，它使血液源源不断地流动，“永无休止地在所有的人的体内循环”。

这样的议论使得劳伦斯抱怨说爱默生“只听得见理想化了的声音”。正是这些议论在二十世纪的中叶使得爱默生的声望急剧下降，一时间把爱默生视为看不见罪恶的、不食人间烟火的盲目乐观的人成了时尚。而事实上，这第一部集子里的最著名的那些篇章之所以富有生气，正是因为它们的分析包含了两个侧面：一面是对精神的动力的充满信心的肯定，另一面则是对那些联合起来针对这种动力的力量的冷静的分析，这些阻力有相当一部分正是来自先知自己的心灵之中。

在有名的《论自助》一文中，对自我要求承认的阻力主要来自社会。个人思想上的胆怯实际上是人群中懦弱习性的反映。“社会到处都在同它的每一个要求尊严的成员作对。……对付这个最好的办法就是自助。”于是爱默生就提出了这样的无政府主义的主张：“真正的人只能是不服从者”。在大多数社会里，对年轻人的教育都是要使他们成为社会的一员，但是爱默生却提出要培养一个不同的精英阶层，他们的主要特征就是不服从。“我避开父亲、母亲、妻子和兄弟。我要在门楣上写上‘任性’。我希望最终我会找到比‘任性’更好的方式，但是我们没有时间来解释。”

这篇文章的充溢活力主要来自爱默生那种随心所欲、满不在乎的态度。他任意拿教会、上流社会、慈善家、废奴主义者(把他们看作一帮行善的人)、主张服从的人们、甚至他自己以往的信仰来开玩笑，把这些都置于一种顽强的自我表现精神的批判之下。这种精神把过去置于洞察秋毫的现在的评判之下，并且将“永远在新的一天中生存”。

《论自助》通篇充满把青春活力等同于美德的比喻，这样一来，再生就显得太容易了，仿佛一切邪恶、障碍、苦难统统都只不过是守旧的表现。《圆圈》一文对实现理想的障碍的分析更为清晰。爱默生试图找到支配着思想和文化发展史中新与旧的永恒斗争的规律。他似乎在圆圈里找到了它：圆圈代表完善，又代表封闭。“我们的生命的历389 程也就是学得如下的真理的历程：在一个圆圈之外总可以再画一个新的圆圈；自然界中无所谓尽头，每一个终点又是一个新的起点；每一个正午同时又是新的黎明的开头；每一个深渊的底部又通向更深的深渊。”最后一个句子是从弥尔顿的《失乐园》借来的，它一半出自弥尔顿原作中正面人物之口，一半出自反面人物之口。由此可见爱默生字里行间的双重含义。《论自助》中的那个热情地催人向上的爱默生不见了，我们在这里听到的是一个冷静的分析家的声音。在这个分析家看来，世界不再简单地划分为创新

与僵化的两部分；相反，每一个创新的动机里都不可避免地包含着僵化的结局。“因为每一个思想一旦形成了一个环形的波浪——例如帝国、艺术的规则、地方性的习俗、宗教仪式等等——惯性便使它继续趋向那圆环形的浪峰，并且逐渐凝固，使生命窒息。但是假如心灵有足够的活力，它便能从四面八方冲越这凝固的环障，向新的圆圈扩展，但这时这环障也会涌起更高的浪峰，来阻止和约束这种扩展。”总的来说，这篇文章尽管写得很有气势，但它明明白白地承认一切力量都受到限制，限制作为力量的永恒的对头，永远和它形影不离。

在第一辑论文集出版的时候，爱默生已经形成了他的风格。这种风格在他以后的写作中再没有什么变化。他总是先用一系列简短的陈述句，并且有意不明确地表达出它们之间的逻辑关系。接着便是一连串的隐喻和结构紧密的完全句，最后重又以警语式的短句结束。这种风格容易打动读者（在许多十九世纪的读者眼里，爱默生的文章就好象是一剂剂兴奋剂），但也容易使人疲倦，因为它给读者以强烈的冲击，并且常常使他处于高度集中的状态。O. W. 弗金斯（1915）就曾经温和地埋怨说：“爱默生老是用扬扬格”。和他的论文比较起来，他的笔记读起来要轻松得多。在笔记里有很多随笔，而且在那些需要全力对付的段落之间常常夹杂有幽默轻松的段落。但如果把他发表的论文中的段落拿来和笔记里的原型比较，就会发现这些段落在发表之前几乎无需改动。对爱默生来说，这种精心组织的、紧凑的文风几乎已经成了他的自然而然的思维方式。

力量是爱默生眼里真正值得追求的目标，可是它是如此捉摸不定。他自己的内在力量似乎也是时涨时落。在《圆圈》一文中他诉苦说有时他觉得自己是“自然中的神”，有时又觉得自己是“墙边的一茎芦苇”。在他的第一辑《论文集》发表之后，由于种种原因，他处于后一种状态中的时间增加了。他得自第二次婚姻的爱子的死给了他沉重的打击，先是使他陷入可怕的悲痛之中，然后又使他处于更加可怕的麻木状态。他越来越觉得在他身上年轻人的乐观精神正随着青春活力一起消失，而 1843 年他 40 岁生日的到来似乎更加证明了这一点。从 1844 年他出版的第二辑《论文集》中，人们可以看到一种厌倦的情绪。 390

这种情绪的变化即使在第二辑的第一篇文章、这一辑里最有名的《论诗人》一文里也可以看出来。在这篇文章里，爱默生颂扬诗人，称赞他卓越的目光。这种目光使得诗人知觉到“宇宙是心灵的外化”，赋予他以“随着大自然的运行而流动的”语言。在大自然中，诗人到处可以看到爱默生称之为“形变”的过程的证明——万事万物都处于变化之中，自然界的一切造物都是某种神力的暂时的体现，都将很快地变化为别的造物。人类就如柏拉图所描绘的洞穴中的囚徒一样，对自己处境的实情浑然不觉。“我们都是符号，栖身于符号之中；工匠、活计和工具，词语和物体，生和死，这些不过是一些标记。我们对这些符号已经习以为常，又为它们的经济价值所蒙蔽，竟然不知它们实际上都是观念。”诗人在使用象征的手法的时候便揭示了现实的符号本质，从而使我们得以摆脱现实是实在的这个错误的信念，所以诗人称得起是“解放之神”。

"象征具有一种使所有的人得到解放、重新充满活力的力量。……我们就象被囚禁在洞穴里和地牢中的囚徒一样获得了自由、见到了光明、呼吸到了新鲜空气。"

但是，爱默生在《论诗人》一文中并不满足于仅仅将诗作为一种唤醒人、解放人的力量。曾经在《论自然》中跳动的那种希望——希望化自然象征为语言象征的诗歌作为一种新的圣典而存在——重又出现在《论诗人》中，而且成了一个难题。假使"大海、群山、尼亚加拉、乃至每一座花坛都在宇宙的大合唱中预先存在着，或者说超越地存在着"的话，那么诗人便不再是解放之神，而可以说只不过是个忠实的记录者。而他刚刚还引以自夸的"个性"（它在《论美国学者》和《论自助》里被说成是通向不朽的境界的唯一途径）转眼之间便成了坏事的根由。在努力倾听这天籁之歌时，"我们有时会漏掉一个词、或者一小段诗，而只好用自己想出来的词或者是诗去替补，这样就造成了诗中的错误。"（这是爱默生的诗歌理论中的一个根本性的矛盾。直到爱默生不再坚持事先就存在一个不变的自然的象征、只等诗人们去摹写的说法，而愿意承认诗人作为象征的创造者和解说者的作用，这个矛盾才得到解决。在他后来写的才华横溢的《诗歌与想象》一文里——该文收入《文学与社会目标》中——爱默生争辩说所有的象征都是一瞬即逝的，但是诗人有一种能力，可以将其中的意义不断地由一种象征转移到另一种象征中去。正是这种能力使得诗人成为人类思想的代表。"思维即是类比。人生的任务就是要学会比喻。"）

391

《论诗人》一文毕竟还是以勇敢的肯定的基调为主，尽管可以看到这种肯定的表面之下隐藏着的矛盾。而在这个集子里后来的文章里面，这种矛盾便以一种危险的方式暴露出来了。《论经验》是爱默生最伟大的作品之一，同时它也是他最令人震惊的文章之一，因为它的犀利的锋芒所指竟然往往是自我。甚至在语气上整篇文章也和爱默生以前的作品截然不同。它开头便显出一种极度厌倦的情绪，夹杂着强烈的愤恨和冷冷的嘲讽。当然，文章的调子里面也还有熟悉的成分：希望、勇气，以及对那偶尔仍然在朝圣者眼中闪现的"西方的麦加"的信心。但是他从来没有在文章里给过反面力量这么多的地位；在别的文章里，争取最后胜利的战斗从来没有造成过这么大的伤亡。

《论经验》一文的内容是对主观性的反复思考。它从主观性不可避免这一事实出发，毫不留情地揭示了由它引出的道义、心理方面的结论。爱默生首先列举了那些使我们被禁锢在自我这个"玻璃囚室"里的东西。他以科学家式的精确描绘了那种使得自我"特征"变成了一场可悲的玩笑的"情绪的突变"；他分析了一个人在陷人一系列令他莫名其妙、充其量只能在事后获得一知半解的事件之中时的无可奈何的处境。似乎他还嫌这些结论不足以使人不寒而栗，爱默生进而又以令人毛骨悚然的诚实去仔细描绘我们那不可避免的自我中心倾向必然会带来的种种可怖图景——我们如何会很容易地将书籍、朋友、乃至情人都不再放在眼里；我们如何放纵自己的罪恶，不管它是真实的还是想象中的；我们表现出的种种情感，不论是悲痛还是自责，凡是基于别的人的真实的存在这一信念的，如何统统透着虚假。

《论经验》一文只提供了少得可怜的办法来对付这种极端的怀疑论——我们可以求

助于常识或者小小的乐趣；可以接受传统的习俗；可以耐心地等待那神秘力量的勃发，它并没有完全弃我们而去；可以心平气和地接受孤立的事实而采取自助；可以以绅士的风度去对待周围的那些幽灵和影子，"仿佛他们真正存在一样"。

所有这些都只能减轻症状，而不能根除疾病，对这一点爱默生也不隐瞒。希望是没有的；用来代替它的是面对这不祥的真理的勇气。因为这勇气的存在，文章才没有显得过分低沉，尽管它揭示了那些最最不幸的真理。对这一点，莫里斯·冈纳德评论说："依我看，象《论经验》这样的文章的伟大之处在于，我们看到作者在探求真理的 392 努力中显示出了信仰的一切特征，所缺少的仅仅是那光明的幸福。"

在这一集里剩下的文章中，《性格》一文还没有完全失去它的震荡力。爱默生在这里所说的"性格"其实或许可以更恰当地叫做"神性"。爱默生冷冰冰地说拿撒勒的耶稣身上也没有足够的这种东西——因为他被钉上十字架（爱默生把这叫做一个"大失败"）只是精神的胜利，并不是理性的胜利。这里爱默生在《论自然》的最后一章里表现出来的对理想之国的向往又出现了。尽管他仍然对那造成了他儿子的死亡的冥冥之中的主宰怨气难平，但他还是认为任何形式的得救，假如没有恢复天堂和不朽的生命，都是不完全的。《唯名论者和现实主义者》一文也令人难忘，这不仅因为里面很多警语式的句子浸透着美国式的机智（"世间人人有人要、无人真正有人要"），还因为爱默生在这篇文章里试图从本体论的角度为他最喜欢的修辞手法之一悖论辩护。"没有一个句子可以包含全部真理，所以我们要做到公正唯一的办法就是把虚妄留给自己。……整个宇宙都被一样东西占满，它叫做两面性：造物主、造物；精神、物质；正确、错误；任何关于它的命题都可以被证实为真，亦可为假。"《新英格兰的改革家们》是一篇对刚刚过去的十年的那种愚蠢的理想主义的带着几分伤感的怀念的作品，同时又是一幅幽默的众生相：幻想家、改革家、阴谋家、宗教狂、改善营养的倡导者，总之是那些形形色色的使新英格兰为全国所向往，同时又被全国传为笑谈的人物们。爱默生曾经说一个生活优裕的中年人已经"过于成熟，不可能是认真的激进派"，可是现在他却十分乐观地宣布人们只有当"精力处于最低潮时"才会趋向保守；"无论何时，只要他们的理性或者良知被激发，"他们就会成为激进派。即便是新英格兰"最臭名昭著的托利党"，只要受到"一个伟大的心灵和伟大的头脑"的影响，就会被软化，会被注入希望，会"转动起来，旋转起来"。他也肯定那个推动着所有形式的改革、甚至不能被怀疑论所摧毁的思想："无论从哪方面说，人们都比他们表面上看来要好"。

在《论文集：第二辑》发表后，爱默生发现他需要为冬天的学园讲演准备新材料。他曾经写过一篇关于拿破仑的讲演稿，现在他觉得他可以准备一系列"基于人物生平的"讲演。1845 年冬天他已经准备好开始这一轮新的讲演。它题为《代表人物》，包括《柏拉图，或哲学家》、《斯维登堡，或神秘主义者》、《蒙田，或怀疑论者》、《莎士比亚，或诗人》、《拿破仑，或智者》、《歌德，或作家》。正如这些标题所显示的，爱默生之所以选择这些人物，不仅仅是因为他们都是出类拔萃之辈，还因为他们之中的每一个都代表着被爱默生视为人与生俱来的权利的那种神性：柏拉图洞察一切的眼光，歌德的 393

思想的勇气，拿破仑的组织天才，莎士比亚寓精神于物质之中的杰出才能，蒙田不偏不倚地衡量一切事实和观念的冷静思考，以及斯维登堡对现实的象征意义的神秘感受力——所有这些都是神性在凡人身上的具体体现。早在《论美国学者》中，爱默生就曾经惊叹这种神性在人身上的分配。但是这种分配也有不好的一面，这是因为作为神性的接纳者的凡人常常过于软弱乃至邪恶，所以天才必然又是偏执、变态、乃至疯狂的代名词。爱默生的每一篇演讲都以一连串的赞美之辞开头，而紧接着就是一个残酷的一百八十度大转弯，对刚刚树立起来的偶像发起攻击。柏拉图过分理智，不能充当精神领袖；斯维登堡和所有别的宗教狂一样，是个自大狂；蒙田的怀疑论用来对付"教条主义者和头脑僵化的人"固然不错，但仍然不能给我们以正义和真理；拿破仑目光短浅，又缺少起码的诚实，所以他的组织天才最终也没有用；莎士比亚，这个全世界最伟大的诗人，竟然心甘情愿充当"人类宴会的主持人"；见多识广的歌德曾经立志要知晓世上一切可知的东西，最后却因为过分自我敏感，过分沉湎于单纯的文化，而终于未能达到最高的精神境界。真正的、完美的体现神性的代表人物永远不会出现，但是我们从这些发展不平衡的凡人（爱默生曾经这样称呼他们）身上可以看到神性的各个侧面，从而可以得知他的形象。

这一系列演讲最后于 1850 年以《代表人物》为题出版。爱默生以前的文集当然也大量吸收了演讲中的材料，可是，象这样完全以一系列的演讲为基础，只作少量必要的修改就发表，这还是第一次。如同华莱士·E·威廉斯所说，同前两辑论文集相比，这本书的风格更新鲜泼辣、更口语化、更少雕琢，明显地带着演讲厅里的那种"无拘无束、无所顾忌的意味"。《代表人物》的语言可以对爱默生本人用来称赞蒙田的语言的话当之无愧："用刀来割一割这些词儿看，它们会流血的；它们有血有肉，完全是活生生的。"

1846 年，爱默生出版了一部《诗集》。这是他三十年诗歌创作的结晶。在这一点上爱默生一直怀着极大的抱负——他曾经说，"我更多地是个诗人，而不是别的"。从最早的笔记开始他就在尝试各种形式和风格。在进大学以前和在哈佛大学学习期间他采用的形式主要是当时流行的新古典主义的对句，尽管受他所喜欢的一位迷恋拜伦诗歌的姑妈的影响，他也曾经写过几首格调忧郁的浪漫主义作品。这几首诗除开个别的句子，如"我将同死亡握手，并拥抱绝望"而外，已经不为人所知了。他在大学开始接触到华兹华斯的诗时，最初的反应是不屑一顾，但随后他却渐渐地被这种诗所折服：亲切、沉思、自传式的。在神学院学习的时候，他成了柯勒律治的热情的崇拜者，并且通过他的介绍接触到了十七世纪抒情诗的大师们：赫伯特、多恩、约翰逊、马韦尔。后来他又开始喜欢歌德的作品和一些波斯和阿拉伯诗人的译成德文的作品。

394

他的这些兴趣和喜好在 1846 年的《诗集》里都留下了它们的痕迹。他十分欣赏弥尔顿和马韦尔使用的四步对句，认为它们紧凑却不失流畅，有格言诗的意味，却又不同于警句式的讽刺诗，和远远不如它们连贯的新古典诗的五步对句不一样。爱默生的很多诗作中都是用四步句，其中有关于自然的诗（《谦卑的蜜蜂》）和关于人生和人的

情感的诗（《最初之爱、恶魔之爱和神圣之爱》），有讽喻诗（《访问》）、独白诗（《卡斯蒂尔的阿方索》）、寓言诗（《斯芬克斯》），还有关于神话的诗（《酒神》、《魔术师默林》）。

爱默生喜欢四步诗句的原因是显而易见的。假如运用得当，他可以用它写出如同符咒一般令人难忘的句子，就象在《魔术师默林》的最后几行中那样：

轻柔的旋律，充满着悲凉，
在生命的殿堂里悄悄回荡，
是命运的女神在劳作、吟唱；
合着节拍，伴着乐章，
她们将我们造出，又毁去。
当晨曦和晚霞，白日的尽头，
将为乐声所醉的我们轻轻安放。

但是四步句既比五步句短，也就更加要求工整。爱默生自己也承认对那神秘的节奏缺少感觉，所以他的诗中一行接一行地出现不合音步的句子。比这更糟的是，在即使最无拘无束的散文里都从不会失去他的准确感觉的爱默生，在诗歌里却常常失去鉴赏能力。象下面这样的例子在华兹华斯那里是找不到的：

我无法将这神甩掉；
他骑在我的脖子上；
我对着镜子瞧自己——
我的眼瞪着他的眼。
（《公园》）

幸运的是，这种节奏和审美上的漏洞在爱默生的无韵体诗里就见不到了。《麻斯魁塔奎德》写来宁静而自信；《暴风雪》则生动、活泼，对“狂风夜间的杰作”、对突然之间被隔绝的居民们的“风雪骚动中的宁静”都有出色的描写。在这些作品中爱默生大多使用一种类似于18世纪叙事诗中所用的韵律，但有时他也在很明显地探索一种节奏更为鲜明的、“本土的”五步诗，例如在《山林女神》的开头几行中： 395

巴尔克利、亨特、威拉德、霍斯默、梅里安、弗林特，
他们拥有这土地，并使它奉献出
干草、玉米、块根、大麻、亚麻、苹果、羊毛和木材。

这里第一行诗句中美国农夫们的名字形成的单音节或是强烈的扬抑格的节奏和第二行

里平滑的"英国式"五步韵律形成了巧妙的对照。这和后来二十世纪最崇拜爱默生的诗人之一罗伯特·弗罗斯特对韵律的巧妙运用有相通之处。

在爱默生最出色的诗作中，有的诗篇代表着一种不大容易定义的体裁。《尤瑞尔》、《萨迪》、《酒神》、《魔术师默林》等可以说是幻想的、象征的寓言式的作品，大体上是仿照柯尔律治的《成吉思汗》和德国的神话抒情诗如歌德的《普罗米修斯》或荷尔德林的《帕特莫斯》等作品写成的。假如圣经高级考证学派的说法是对的，即一切宗教实质上都是神话的话，那么现代的诗人们就应当和希腊的以及希伯莱的诗人们拥有同样的权利去创造神和神话。同他所借鉴的这些欧洲作者们一样，爱默生采用传统文学和神话中的题材，却赋予它传统中所没有的新的精神内容。爱默生曾经称赞歌德完成了一件业绩——创造出了靡菲斯特，"几百年来第一次给欧洲神话添加了一个有血有肉的新人物"。在他自己的梦幻诗里，爱默生要做出同样的业绩来。在一系列主要是用四音步句写成的叙事短诗里，爱默生塑造了一系列形象。尤瑞尔预见到了那可怕的"补尝法则"（"恶将致福，冰将燃烧"），使天庭为之震动，可是却因为对自己知道得太多而成了残废；萨迪乐观而富于智慧，不为托钵僧们劝其苦行的言辞所动；酒神决心使天下大醉，醉得来使人重新变得天真无邪，使自然重新充满欢乐；默林是诗人的意志的化身，他宁愿接受自然中命运的主宰，只要能得到自然的可怕力量。

四十年代对爱默生来说是个多产时期。他出版了两本论文集，一部诗集，还有论 396 "代表人物"的系列演讲。但到了这个时期的后半段，爱默生开始感到疲乏；用他自己的话来说，他需要在陀螺上抽一鞭子了。1847 年 10 月，他登上了一艘去英国的船。接下来的九个月他颇为劳累，却十分愉快。他在苏格兰和英格兰游历，还渡过海峡，到当时正处于革命骚乱中的法国去作了短暂的停留。这时他的名声正达到了顶峰，每到一处，都备受尊重（尽管天性腼腆的他对于参加英国人的晚宴简直视为一种折磨）。他重访了一些老朋友，其中包括卡莱尔和亚历山大·艾尔兰；他最后一次去拜访了华兹华斯，还会见了马修·阿诺德、阿瑟·休·克拉夫、弗朗西斯·杰弗里、托马斯·德·昆西、亚历克西斯·德·托克维尔、以及一些知名的数学家和科学家。

回到美国，爱默生便开始作关于他的英国之行的讲演。这些讲演经过修改后，收在《英国人的性格》一书里。用艾尔弗雷德·卡津的话来说，这本书"比这位对神性着了迷的人写的任何其他作品都来得更老练、敏锐、机智"。对英国人的灵巧和独立精神，爱默生非常钦佩；对他们的一些古怪的脾气，他觉得十分有趣；对从这个民族的最细小的习俗中生动地体现出来的那种源远流长的文化，他十分着迷。当然，他也不是一味地赞美：他指出那极端的贫富反差；他注意到英国人也喜欢'言不由衷'，并且伤心地得出结论说这是盎格鲁—撒克逊族的通病，因为在新英格兰也是如此。他写英国国教的那一章对十九世纪教会的虚伪的批判的尖锐程度不亚于他的《神学院演讲》，并且通篇充满巧妙而辛辣的幽默。这部作品里表现出来的复杂交错的语调和情感对于读过爱默生的笔记的人来说并不陌生，然而在他公开出版的作品中却比较少见；在公开出版的作品中，各种情绪更多地是交替出现而不是交织在一起。在以往的作品中，爱

默生往往冷嘲热讽，锋芒毕露；在《英国人的性格》里，他终于变得斯文一些了。

欧洲之行还使爱默生增加了对政治问题的兴趣，而且这种兴趣很快在美国本土找到了目标。1850年，华盛顿的政府采取了一系列措施要使加利福尼亚获得州的地位，对这件事南方人是反对的。为了缓和南方人的情绪，立法者们（领头的是马萨诸塞州的丹尼尔·韦伯斯特，他是爱默生心目中的英雄之一）批准了一项强硬的"逃亡奴隶法"，其中规定北部的公民必须协助捕获和遣返逃亡至北部自由州的奴隶。这些事态的发展打断了爱默生悠闲的学者生活，使他卷入激烈的政治斗争中。他发表激烈的演讲，抨击"逃亡奴隶法"、谴责韦伯斯特；甚至连后者的死也不能使他的态度有所缓和。他为自由领土党候选人奔走呐喊；他在反对奴隶制协会的集会上发表演说，呼吁废除奴隶制；他呼吁他的同胞们尽快推翻这项"肮脏的立法"。 397

然而，与此同时，爱默生在他的"笔记"里越来越多地流露出对在冷酷无情的自然面前，改革能否奏效的悲观情绪。他也越来越清楚地意识到，对于处于苦难中的大多数人来说——包括城市里的无产阶级、黑奴——他那些关于自我完善的浪漫的说教统统毫无意义。"问问那挖沟的苦力，看他能不能解释牛顿的万有引力吧。牛马一样的终日劳作，还有上百年代代相传的可怕的贫困，他的脑力早就枯竭了。""千千万万的德国人、爱尔兰人，和黑人一样，面临着充当牺牲品的命运。他们被用船载、用车装，从大洋对岸运到美国，又运到各地，去挖沟、做苦工，种出廉价的玉米，然后就早早地死去，最后还用他们的尸骨养肥了大草原上一丛丛青草。"

这些强烈的不谐和音出自《论命运》一文。它最早发表在1860年出版的题为《人生的行为》的书中，但它实际上是根据爱默生在动荡的1850—1852年期间的一系列讲演写成的。《论命运》一文的开头一段传达出了爱默生在试图把巨大的"时代问题"转化成"具体的人生行为问题"时所感受到的困惑无助的心情。"我们无法解决时代这个问题。我们的几何学计算不出时代的思潮的巨大轨迹，无法预见它们的回归、缓冲它们的碰撞。"但是爱默生只在这部书的一部分篇章中实行了他所宣布的向个人的小世界撤退的打算。中间的那些文章——《论财富》、《论文化》、《论行为》、《附带的思想》、《论美》——无疑是推崇波士顿上流社会绅士的行为准则的。《论崇拜》对"宗教的腐败"这个引起激烈争论的问题提出了爱默生从《神学院演讲》开始一直主张的个人的解决办法：宗教本身是不会腐败的；只有它的外部形式会腐败；真理总是能满足我们的要求的，不论我们自己是否能满足这些真理的要求。而最后的《论幻觉》一文的确也完全是取的个人角度，几乎就象一个人独自到北极探险，而且给人以同样的寒冷的感觉。在这里人生的一切经历都被描绘成个人心灵深处的幻象的"暴风雪"，偶尔风雪停止，才能看见坐在宝座上的众神，注视着孤零零的人——"惟独他们，伴着他一个人"。

但是，在这本集子里的开头两篇文章——《论命运》和《论权力》——里面，我们却看到爱默生在试图完成他宣布放弃的任务：在一块同宇宙本身一样硕大无比的石板上演算时代这道大难题。在他所写的最暗淡的文章《论命运》里，他列举了阻止人

类获得自由的一切力量，包括自然的和社会的；《论权力》则是关于这个世界的另一个398重大方面的：爱默生列出了同样充满着这个世界的、同第一篇文章里罗列的那些力量抗衡的"正面力量"。这两篇文章互相对照，观点鲜明，语言酣畅淋漓，属于爱默生写得最有力的作品。两篇文章形成强烈的对抗，反映了一个逐渐走向内战灾难边缘的国家道义上的危机。

战争结束后，爱默生的事业几乎也结束了。他又出版了文集《社会和孤独》以及诗集《五月节及其他》，但这时他的记忆力已经日渐减退，不再能写作或讲演，他的家人不得不请詹姆斯·埃利奥特·卡伯特帮忙将他早年的一些作品整理成集，以《文学与社会目标》为题出版。但他的身体仍然非常健康；1882年他逝世时，离七十九岁生日只差几周时间。

同许多人一样，爱默生死后的这一百年时间他的声誉时起时落。爱默生自己曾经谈论过"对人们的摇摆不定的评价"，对他这样一位把崇高的理想主义同激烈的个人主义结合起来的人，一位时而以权威的身份讲道、时而又居然离经判道的人，一位文风又重复、又简略的人，评价摇摆不定，绝不是什么怪事。爱默生在世的时候，听他讲演的人当中莫名其妙和七窍生烟的固然很多，喜不自胜和心悦诚服的却也不少；现在的情况恐怕也没有什么两样。爱默生本人对此的反应颇有哲理性，在他看来，作者以一种不可改变的、神秘的方式"选择"他的读者，就象加尔文教的上帝选择被救的人群一样。爱默生对他那个时代的年轻人意味着什么，詹姆斯·拉塞尔·洛威尔在一次回忆爱默生的演讲中说的一句话是最好的总结："无论如何，他给我们带来了生命，这总是好事。"

巴巴拉·帕克 撰文　　敷凡 译

亨利·戴维·梭罗

1837 年 8 月 30 日，亨利·戴维·梭罗从哈佛学院毕业。那时他刚满二十岁。大约两年前他就曾经教过一段书，现在他打算选择教师这个职业。从现在起，他的生命将剩下不到二十五年，而且其间将发生许多具有讽刺意味的事情（大多数是他自己引起的），可以说他的一生简直就是讽刺、奇特和愉悦三者的混合。就在梭罗正站在这重要起点的时候，发生了一件具有讽刺意味的事情。在梭罗毕业的第二天，作为学校庆典的一部分，爱默生向大学优等生荣誉学会发表了题为《论美国学者》的演讲。他在演讲中对“美国”二字给予了对“学者”二字同样多的重视。我们没有证据表明梭罗听了爱默生的演讲，但是，在那个时代的人中间，如爱默生在演讲中所呼吁人们去做的——把对本国问题的思考和独创精神结合起来，睁大眼睛看看脚下的土地，同时也放开目光看看全部历史——没有谁比梭罗做得更好了。

与此同时还开始了一些其它的事情。那一年的 10 月 22 日，梭罗开始记日记，从此日积月累，最后达到四十七卷手稿，总计达二百多万词。梭罗的日记是他的思想和他的所有工作进程的重要记录，它内容丰富、简明扼要，可以说是他一生最大的成就。11 月 17 日的一则日记记述了他在一个欢乐的瞬间的感受。它的某些地方使人想到歌德，但同时也描绘了从那时以后一直支配着他的一种冲动：“黎明苏醒中的呼吸在我身中轻轻地起伏——翻过山坡，越过牧场，穿过树林，传到我耳畔，我感到很自在。”这里便分明是梭罗，我们已经看到了他那敏锐的意识，自然界对他的深深的吸引。这种吸引力如此强烈，以至于它决定了他一生的道路及热情追求的目标。从今以后，梭罗一生的主要目标就是使自我在自然界中感到自在，一切其它的活动都附属于这个唯一的追求。所有别的东西都是这个总活动的一部分，是它的实行过程中的一个方面，是为了达到它的最终目的而采取的一个步骤。这个行动很少象它在 1837 年最后的那些月份里看起来那样容易完成。

当梭罗在康科德开始他的生活的时候，他的目标变得更加明确了。他尝试在公立学校当教师，可是没有成功（他事前不知道当教师的要鞭打学生），于是他和哥哥约翰一同开了一所私立学校。用今天的眼光来看，这所学校的宗旨属于循序渐进教育。1839

年 8 月 31 日，他和哥哥约翰利用学校停课的时间动身作一次溯梅里马克河而上的旅行。这次旅行是直至那时为止对他以自然为家的思想的最具体的实践；他已经开始看到，他不仅可以有这思想，而且可以使得它付诸行动。既然可以付诸行动，当然也可以见诸笔墨。事实上，他也已经开始意识到，生活和写作，或者说整个用语言进行的工作，从某种意义上说不仅仅是两个互为补充的行动，而是同一行动，至少部分地是如此。

梭罗开始在他的一些重要的论文里探讨这些问题以及同它们有关的问题。《马萨诸塞州的自然历史》是应爱默生的要求在 1842 年为《日晷》杂志写的；《步行到沃楚西特》也是同一年写的，发表在别的地方；《冬天的散步》和《房东》都在 1843 年发表。这些文章表现了梭罗早期对自我、自然环境以及著作三者之间的微妙复杂关系的理解；今后在他最出色的著作中他还要更多地涉及这些关系。《马萨诸塞州的自然历史》中的"自然"是一个充满纯朴的欢乐的地方，而这欢乐的性质决定了存在的性质。"毫无疑问，欢乐是生存的条件"，他写道，但是梭罗是一个头脑清醒、眼光锐利、精明而又现实的人，他很快就放弃了这种带着浪漫色调的说法。甚至还在这篇早期的文章里他就开始修正它。自然界中的物有典型性、启发性、代表性，所以自然界就是一本课本。如果说早已存在的典型化的思想在爱默生的《论自然》(1836) 一文中又重新得到了出色的发挥的话，那么梭罗则是更加着重而深入地表现了他自己的特殊的理解。在他看来，世间的事物正在以一种他称之为"回应"的方式相互模仿，形成一种错综复杂的彼此交流的关系。"每一棵树、每一丛灌木、每一茎小草，每一株能够从雪里探出头来的植物，都披上了一件厚厚的冰的外衣，可以说它是这植物夏日盛装的毫不走样的回应"。这种交流有许多种，其中包含的层次和等级比爱默生文章里提到的还要多，有各种各样形态的知觉，各自都有自己的表现形式。既然梭罗可以把书面的语言同讲道相比，把自然的欢乐同我们的哭泣相比，那么他当然也可以在一首致沃尔登湖的早期的诗作（载于他 1838 年的日记）里笨拙地说："我们的交流对于言辞是陌生者"。在自然界中达到自在，就要了解它的一切形式的交流，不仅包括各种方式的"回应"，也包括引出这些"回应"的种种问题。

401

在梭罗早期的日记和文章中，自我提出问题，又回答问题，它不但探索自然的事实方面，也探究它的种种精神的报偿，发现与自然的种种关系。它站在爱默生主义的立场上询问自然有什么用处，然后又从它自身的需要——不是从自然——那里得到回答："我们不可低估一件事实的价值"，梭罗在《自然历史》中写道；"有一天这事实会开出真理的花朵"。河流的流动"美妙地演示了顺从的法则"。自然界的各种事实帮助我们认识真理；懂得了这些事实的含义，世界对我们来讲就更加有秩序。在这里，自然界又成了教科书。但有时自然界也会以更微妙的方式向我们转达有关它自己的信息。在《冬天的散步》里我们听到一个开出了若干朵真理之花的令人惊奇的事实："在自然界里有一种永不熄灭的地下之火在缓慢地燃烧着，任何严寒都不能使这火熄灭"。在这个季节里大自然呈现出一种奇特的二重性，在外部是一种寒冷的纯净，它把除了"包

含着美的”东西而外的一切都消灭掉了；但是在内部却有一种温暖，我们不仅用家中的火炉模仿它，而且还用我们自身内部的温暖的心来模仿它。在我们内部的中心揭示着并维持着自我和物质的二重性。《马萨诸塞州的自然历史》开头的诗提到“我心中的生命之洲”，当外面是一个纯洁而寒冷的白色世界时，它却是温暖的绿色世界。自然就是以这样的方式向我们显示了我们与它的联系，让我们看到了在自然和我们自身中都显示出的二重性。我们就这样在自然的秩序中找到了（或者应该说是强行占据了？）一个位置。在我们的许许多多方面中，我们在有一方面是和我们所热爱的、所用心观察的、从它的许多方面和许多过程中、从它显示给我们的生命的象征中、从它那令人敬畏的自我更新的过程中所逐渐领会的伟大的自然相对应的。

但是假如在某种意义上我们可以借助这种热爱和这种联系找到我们在世界上的位置的话，那么还应该说我们的关系非常复杂，并不仅仅包含在这些方面之内。假如我们可以找到我们的位置，那么我们也就可以面对我们失去位置的境况，而觉得它并不十分可怕。“这样作了之后，他或许不得不依靠北极星的指引在黑暗中找寻自己的归宿之路；既然在地球上迷失了方向，他反而觉得离它更近了。”二重性不仅体现在自我和物质的区分以及温暖的内核和寒冷的外部的区分中，而且在一定条件下也体现在我们和我们安身的环境的分离之中。当我们踏上旅途时，我们不仅仅可以到某个地方去，而且可以朝着（而不是“去到”）某个遥远的地方的方向走去。这种在同一和不同、相似和区别的联系中体现出来的二重性对于梭罗来说是个基本关系。不理解这一点，就不能理解梭罗的位置观念。有的地方传达出表示我们的地理背景的信息，甚至散发出某种气息：强列的麝香气味表示着我们出身于其中、并且现在仍然环绕着我们的荒野。但就在《马萨诸塞州的自然历史》中的同一页，梭罗不单单谈到我们周围的各种声音和景象，而且还谈到“一种我们从来没有听到过的旋律，而其背景是和书中描写的完全不同的另外的卡罗来纳和墨西哥”。这段话出自梭罗的日记，在日记里的原话是“心灵的许多卡罗来纳和墨西哥，”这些都是自我的位置，不能和那些书籍里描绘的自然的声音和景物共享（1840 年 3 月 4 日）。《步行到沃楚西特》开头的诗描绘了西边地平线上的山峰：“未经砍伐的原始林木……那里是新的土地”。这里我们看到了梭罗终生赞颂的对西部的向往，他的国家向着太平洋伸展的目的地，为了给美国人的自我找到更多的位置而进行的对未经砍伐的原始林木的占有。但是在这篇文章里他还描绘了他如何登上沃楚西特山，在那“高处清新、纯净的环境中”如何感受到一种“远离平庸的影响的”崇高而孤独的宁静感。站在这高高的地方，他将目光投向他还不能到达的远处（“他从顶峰眺望天空和地平线”），不过这向远处的极目一望还没有带来明显的不安。现在的梭罗还可以不去探究这些遥远的地方。三年以后，当他写作《在康科德与梅里马克河上一周》的时候，他便不再能置自己矛盾的感受于不顾了。在叙述攀登另一座山的经历的时候，他所描写的思想和画面依旧，然而调子却完全不同了。

402

这种矛盾的情感在梭罗在康科德的外表平淡、内部却充满精神世界的兴奋和紧张的生活中很少表现出来。1842 年约翰的死使他深受震动，但对于他寻求自我在世界的

归宿的努力却没有产生长远的影响。当他没有为生存而劳作的时候，他的全副精力便投入到对世界的观察、以及将自然转化为意识的努力中去——转化成语言，或者转化成语言不可能表达的内容。他和爱默生一家一起住了一段时间，有时给他们帮帮忙；他为《日晷》写稿，为康科德的学园作演讲；他还成功地造了一段时间铅笔。1843年有半年时间他都在斯塔腾岛上教爱默生的兄弟的孩子们的功课。但只要有时间他就去散步，尽可能每天散步一次，有时还作更长的远足。远足成了他的生活和工作中的基本403 内容。这个行动和这个词（他总是很准确地使用它）都很能表明自然对他的影响以及他对自然的影响。到一个地图上没有标出来的地点的远足（没有哪一幅康科德的地图标有他不断发现的新东西）是一种划定界线的举动，是把尚未划分出来的事物加以定义。这就好象是他的足迹把他的自我刻写在自然界里，以一种不单纯是身体的行动留下他的印记。有很多证据表明他把远足、写作和阅读看成是相类似的活动，认为它们有相同的结果。在《一周》中的《星期一》这一章里，他提到一本旧书的作用就象是"对现代书籍的激流所作的评论。读者从一个句子跳到另一个句子，就象从一块踏脚石跳到另一块；至于故事，却从他脚下急速流过，根本没有被注意到"。在《沃尔登》里这一点表现得更清楚：当谈到他到湖上去的目的时，他说他需要"在我的下一次远足里对它作一个真正的说明"，这里他既是指的徒步旅行，也是指的写文章。事实上，他用这个词称呼他在这个世界上的许多行动，包括外部的、公开的，也包括内心的、个人的，它们都属于他的意识行为。

实际上外部和内心的行动是不可能区分开来的。它们有时显得是同一的，有时又是各别的；但它们总是不可分割地联系着的，即便它们看来是彼此相反时也是如此。这里我们可以来看看《一周》的错综复杂以及它写作时的环境中所包含的讽刺意味。梭罗到沃尔登湖去，一方面要选一所房子——这是人们可以想象得到的使自我在自然界中求得自在的最合适的行动——另一方面要写一本书，书中要探索两种根源，自然的和超验的。对第一种根源的探求是成功的，毫无激动人心之处；对第二种根源的探索这一次却是个失败。这部记载他和哥哥（他哥哥的存在只有从文中偶尔出现"我们"一词看出来）一起作的一次旅行的作品成了一个关于人类的、自然的、土著的、目的论的等等各种各样历史的故事书，一个关于我们以及我们置身其中的地方、关于我们以及这些地方是从何处开始、我们又将在何处结束的故事。它并不是梭罗最长的"远足"，但是梭罗在其中的所见使它成为他最复杂的、从某些方面讲也是最令人沮丧的"远足"。同所有的船一样，他们所选的船"有点象两栖动物"，它的船身和帆使它同鱼类和鸟类两者都有共通之处，因为它无论在构造上还是在功能上都兼采了两者的特征。和他在其湖畔写作《一周》的沃尔登湖的绿中透蓝的光泽一样，他们的船同时具有水和天的颜色与光泽。然而，就在文章刚刚以这种完美的统一开了头之后，经过还不到404 一页，在河上旅行的身体和同时旅行着的精神就分道扬镳了。"我们的思想已经远离我们身在其中的景色，回溯到历史中去了"。

从这里开始，作者就在历史和现实的不断交替中向前行进，把旅行者们带到了新

罕布什尔的群山中，又带回到初秋的康科德。事实上，书里的这个结局可以说是一系列错综复杂的循环的交结点：昼夜、星期和四季的循环；作者在河上的循环旅程；河水从海里上升到云层，又落到河中，又流回海里的循环：最后还有心灵从原地出发，又回到原地的循环（这是唯一还没有完成的循环）。每个循环都可以直接体验到。每个循环都包含着书里描述的各种历史的一部分，都有它自己的记录。作为旅行者，梭罗很象是拜伦笔下的蔡尔德·哈罗德，把不论是文明的世界还是野蛮的世界都当作他必须读的一本书，力求理解人在自然中留下的记录以及自然给它自身留下的记录。有的时候这种记录非常明显而清楚，例如那些总是使梭罗着迷的遗址。他总是去寻找诸如"一个印第安人的棚屋的地基"或是象萨蒙布鲁克河边的某个地点（一个土著们常去的地方"）之类的去处；在这些地方，他可以站在早期移民的地窖遗址上，同一个"他的祖父（可能也包括他的父亲）曾经和最早的移民谈过话"的人交谈。

《一周》的很大一部分是关于这种历史的切近感，关于这种试图同历史接触的努力的。但是，我们也可以看到一些更加坚实地可以触及的、对于理解我们是谁以及我们在哪里至为重要的地点。沿着河流，随着自然的、但同时也是历史的形象化的潮流，旅行者们到达了位于"阿基奥科楚克的顶峰"的这条本土的河流的源头。然而人类还有源头，不属于自然的源头。在《星期二》这一章的开头梭罗叙述了1844年，也就是《一周》里记述的那次旅行的五年以后的一次登山。对这件事情的叙述打乱了事件的自然时间顺序，但是这次攀登填补了一个对阿基奥科楚克的攀登、即那次沿河的旅行的自然的高潮所无法填补的空白。当梭罗在萨尔巴克山顶峰观看日出的时候，他产生了一种感觉："我觉得我们似乎到达了风暴和云层无法到达的高度；假如我一天接一天地继续走下去，我或许能够走出地球影子的尾巴，走进那永远是白昼的领地"，但是"我想是由于我自身的某种弱点的缘故"，那样的绝对纯洁的境地还没有降临，于是"我重又下降到那'凄凉的世界'，从那里看不到太阳的面容"。这儿发生的和攀登沃楚西特山时是同样的事情，但是现在作者却从中看到了身体所能做到的（向上一直攀登到自然的发源地点）和精神所能做到的（面对它自己的最终的起源）二者之间的巨大距离。看起来，由既属鸟类又属鱼类的船所代表的那种理想的同一，在我们寻求我们更高一级的自我的起源的时候，便难以维持了。 405

除开向上攀登而外，这种寻求还可以有别的方式。《一周》里对梭罗在河上的旅行的叙述以及他对各种历史的探索，基本上是在沃尔登湖畔的小屋里写成的，这屋子是梭罗用一把借来的斧子修成的，他在1845年7月4日住进这屋子里。和《一周》里对历史的探索形成鲜明对照的是他在湖畔的生活中以及在他的记载这生活的日记中对现实环境的深入的探索。梭罗好象是需要一种探索和另一种探索来取得平衡；好象他不灭的追求并体验这两方面的真理的欲望在这里也在起作用。在他两年湖畔生活的结晶《沃尔登》一书中他有几次提到他的目的。其中最长的一段不仅讲他做什么，同样也讲了他不做什么，这一段的开头两句就有五个"不"和一个"也不"，这表明他的活动如何常常使得他必须说"不"，最后才说"是"。后来在最后题为《论公民的不服从》的

文章中，他也讲了类似的关于我们不必做什么的话，"一个人并没有当然的义务去消灭任何不公正，即便这是最大的不公正。……我来到这个世界上，主要不是要使它变得更好，更适合于生活，而是要在其中生活，不管它好不好。"

梭罗反复述说他的目的，力求说明所有的"不"都是为了最严格意义上的"要"。不管是在《沃尔登》里还是在其它地方，他对目的的陈述都包含着直接或间接的"不"、"也不"等词语。在《沃尔登》里提到他因为没有向政府纳税而在狱中度过的那一夜时，他说"我为了一些别的目的到树林中去了"。在这之前他还说过"我到沃尔登湖去的目的不是要生活得很节俭，也不是要生活得很浪费，而是要在障碍最少的情况下完成一些我个人的事情。"这些"不"和"也不"可以消除障碍，减轻负担，消除那些妨碍我们去寻求真正的存在的东西。减少事务、减轻背上的物质和欲望的负担，使我们不致于成为自己的工具的工具，节食，有意识地节食。《经济》一章作为全书的开头再合适不过，因为它实质上是关于各种彼此关联的物质和精神的（这里又可以看到梭罗看待事物的双重眼光）"经济"以及它们之间的互成反比例的关系的。当我们偏爱其中的一方时，我们同时也就忽视了另外一方。所以要采取"简单、简单、再简单"的方针，直到所有的障碍都清除掉了为止。这样，我们才能"把生活逼进死角，将它降到最低的限度"，因为这时已经没有什么东西来妨碍我们了解这些最低限度是什么。简单的方针实际上就是实行了"不"和"也不"的方针。它就是将我们在陈述我们的目的时使用的语言当中所做的拿到生活中去实行。我们的语言和我们的生活中的行动如此紧密地配合，是因为它们都是那最基本的追求，即对存在之物、对我们为在自然界达到自在而必备的知识的追求的手段。实际上我们的语言就是我们生活中的主要的行动之一，对这一点梭罗十分强调。

他用语言来定义他与城镇的相对位置，这样也就定义了他与一切不为城镇所知的东西的相对位置。他幽默而又不失分寸地谈到他在湖畔修屋子的决定，巧妙地借用了薄记的语言，却赋予了它们不同的涵义："我们决定立即开始营业，而不等待获得通常所需的资本"。梭罗并没有使自己作为城镇的价值的直接对立面出现，甚至没有表示他自己的行动有值得仿效之处，至少是没有明白地作这样的表示。他说他并没有一个计算好的开支计划，也没有既定的方针，只是要在最小的阻碍下来做一些个人的事情。然而，他的巧妙的措辞，他第一次提到他的目的时那种用语言来制造言外之意的方式，表明在叙述他的行动的时候他实际上是在进行值得效尤的破坏活动。

梭罗的个人的行动，如果放在适当的背景下，从它们对于我们所有的人的经济意义来看，是可以对城镇传统的生活方式起到破坏作用的。但是，不管他的意图究竟如何，就他在湖边的行动而言，"个人的"和"社会的"之间的界限是无法划清的。（假如他要把"个人的"和"社会的"行为更加明确地分别开来，他本来可以走得更远，到别人看不见的地方去。）既然在众目睽睽下来进行他的日常事务，他就十分明白他的在自然界中安家的个人行动必定会引起城里人们的注意，因而最后也必定会见诸言辞："假如我城镇里的同胞们没有特别就我的生活方式发出疑问，我本不应过多地把我个人

的事务强加给读者。”不管他的意图究竟如何，他为了达到他自己的目的而做的事情也可以用来达到别的人的目的。“我愿意来说几句话，不是关于中国人的或者是桑威奇群岛的，而是关于我的读者们，关于你们这些据说是在新英格兰生活着的人们的。”对这句话要紧的是我们在读最后的一部分时把着重点放在什么地方：我们是不是应该把它读成“据说是……生活着的人”呢？薄记的语言有意无意总离不开生存的最基本的要素：当梭罗写道：“如果生活不成为生活，我就不愿意那样生活下去，因为生活是如此代价高昂”的时候，“代价高昂”一词就很准确地说明了问题所在。他在湖畔做的事情 407 的结果之一（我们必须仔细区分“结果”和“目的”才能懂得梭罗的行为）便是一本告诉我们如何为别人的经济活动记帐的书——这些经济活动有它自己的语言，我们必须经过学习才能懂得。

我们最好还应该学会听懂这些语言中包含的问题——关于自我的、关于自然的、关于自我和自然的循环的以及关于它们和“家”的关系的；“回应”即是对这些问题所作的反应。同《一周》一样，《沃尔登》也是一个关于寻求本源的故事，它提出的是同样的问题，只不过换了不同的方式、采取了不同的角度而已。在《一周》里梭罗朝着河的上游旅行或者是朝山上攀登，而在《沃尔登》他却是固定在一个地方。“我们最希望住在靠近什么的地方？”他问道，又答道：“靠近生命永恒的源泉。”而虽然“对于不同的世界情形也会不同，……但这就是聪明人将会掘下他的地窖的地方”。所以，他要在这里，在这生命永恒的源泉的所在给他的家打下地基，因为在这里他可以在自然界生活得最自在。这里梭罗的行动也是有榜样意义的。他向下挖到细砂层，做成了他的地窖（“这已花去了两小时”），在那地基上建成他的家，在里面安然地度过了所有的季节。在严冬里，他将他的自我置于这房屋的庇护之下；屋中温暖的生机正与他发自体内的、永远使他保持温暖的热能相对应。把自我和家这样来比拟当然意味着从某种十分重要的意义来说，自我即是它自己的家。这一点梭罗早已想到；到他在湖畔安身的时候，已经把这一点看得十分重要。这里便产生了梭罗思想中的一个基本的矛盾之点，或者说一系列的基本矛盾。在《沃尔登》全书中，地点、地点的构成和它的气候以及这些同自我的关系都被放在一个特别重要的位置；可是，就在他发表了关于聪明人的地窖的议论以后不到一页，他却说“任何苏醒或复苏的迹象”都如此重要，乃至于“时间和地点都变得无关紧要了。无论这些迹象发生在哪里都一样。”换句话说，生命永恒的源泉到处都可以找到。无论去到哪里，我们都有能力找到这源泉，因此我们不需要一个固定的家。在《散步》一文中他说“成功的信步漫游的诀窍”在于“不要有一个固定的家，而要不论在何处都同样地如同在家里”。

《沃尔登》中充满对梭罗对于他周围的这个世界的详细观察的记载，但这并不妨碍它象《一周》一样去实现我们已经看到的梭罗那种植根于心灵深处的本能的追求，即追求并体验两重意义上的真理、探索各种事物的根源。因为假如我们说梭罗善于研究本地的环境的话，那么他也是一个可以四海为家的成功的漫游者，他永远在进行远足，听得见用各种各样的语言进行的对话、而且懂得如何去理解每一种对话。在《沃尔 408

登》的《声音》一章的第一段里，我们看到他探索人类的和自然界的各种语言，然后说“读懂你的命运，看清前面是什么，再走向未来吧”。在全书的最后两段他把《沃尔登》和《一周》放在一起进行总结。他先说了“我们体内的生命”是如何“象河中的水”，他如何看到“远远的陆地上曾经在很久以前被这水流冲刷过的河岸”，然后他又讲到了一个被生在树上的蛋如何在许多年后孵出来，“终于享受到它完美的夏天!”作为整个故事的结尾，梭罗提到那些旧的源头以及将要在他在《声音》一章里曾经讲到的“未来”出现的新的起源。这个未来还显得十分遥远，自我还没有在其中留下它的记号，不过它会的。

离开沃尔登湖边的小屋以后，梭罗在爱默生家里过了一年，替在国外旅行的爱默生照看他的家庭。然后他回到他的父母的家里，在那里住到他去世。他以当土地丈量员为生，一面测量别人的土地，一面用大多数时间绘制自我的地图，制作内部世界的图表，以作为他在《沃尔登》的最后一章里提到的“自我宇宙志”的组成部分。这制图的工作还包括其它的内容，其它的外部现象随着缅因和科德角、明尼苏答和加拿大成为自我的家而进入到内部世界来。有时他也去作演讲，这多半是应朋友们和少数崇拜他的人们的邀请。当奴隶制的罪恶变得不单纯是某种遥远的、一般性的社会病态时，他的讲演变得十分激烈。1850 年，国会通过了《逃亡奴隶法》，但梭罗有时甘愿违背这法律，参加帮助奴隶逃往加拿大的行动。1854 年他发表了一篇题为《马萨诸塞州的奴隶制》的演说，为违抗这项法律叫好。这篇演说表明虽然梭罗一生的行动总显得既具私人性质又具喻世意味，他所做的似乎只是在照料个人的事务，只不过他的行动也可以看成是具有榜样意义的，但实质上梭罗的行动完全是针对着外部世界的。

1857 年，梭罗在康科德会见了约翰·布朗。1859 年 10 月 16 日，布朗占领了在弗吉尼亚州哈珀斯费里的联邦军火库。两周以后，梭罗发表了《为约翰·布朗队长请命》的演说，再次号召人们起来反抗政府。这篇讲演的语气是梭罗以前从来没有使用过的，在这方面只有《马萨诸塞州的奴隶制》同它略微有些相似。他给有关经济的语言注入了辛辣的讽刺的意味：“我听到有人十分美国式地问：‘他这样做可有什么收入?’”；他宣称说，虽然“一个人也可能有其它的事需要照料”（这是《沃尔登》的回声），时势也可能要求他以激烈的方式卷入进去。但是他的卷入只限于奴隶们的斗志和他演说的语言。梭罗的一生本来就贯穿着有限的然而是强烈的激情，而这些只不过是409 某种特别的激情的短暂的迸发罢了。他没有为布朗写传记，他说，是因为他沉浸于对印第安人的研究中去了，他想写一部关于印第安人的书，至少已经十年了。但是这本书始终没有写出来，在他有生之年也不再有别的书出版过。

梭罗在 1862 年 5 月 6 日逝世，当时他还差几个月满 45 岁。他弥留之际最后的清晰可辨的词语是“鹿”和“印第安”，这些是他写缅因州之行的文章中的核心内容；这些文章发表在 1864 年出版的《缅因森林》里。三篇文章记录了到缅因州的三次旅行；它们的价值以及在梭罗思想中的重要地位从来没有得到充分的承认。《一周》是对沿河

的定居点的悠长历史的思索；《缅因森林》则把定居作为贴近的、现实的行为来考查，定居以一种和《沃尔登》中十分近似的方式表现出来，但被赋予不同的格调。各种各样的居住地被表现成它们在梭罗眼里几乎总是如此的那种东西：文明用以在野蛮上刻下自己印记的工具，因而也是自我以自然为家的实际行动的成就。“这些树林里的几乎每一座小木屋”，他写道“都是公共的建筑”。

在梭罗眼里，热情好客对于终身旅行的人有多么重要，这从来就是显而易见的，但是在这些树林里这一点却尤其变得明显，因为连印第安人在这里也不是主人。《克塔艾登》的中心内容是一次旅行，它的高潮在于人和地球上的万物之源的一次极重要的相遇。盘踞于山顶的是原始的混沌，是纯洁的原始的物质。人可以学会利用这物质——“假如他能够的话”。《奇森库克》描写猎鹿的场面，至今读来令人心惊。它的野性使梭罗也受到感染，影响了他对于我们在自然界中行为的看法。如果说那些造成文明的核心的人们的技能决定了梭罗在《克塔艾登》中以什么方式去读那些树林的话，那么，在《奇森库克》里他却看到同是这些技能被用于屠杀。在《阿勒加什和东布兰奇》里，这种文明和非文明的遭遇在他的一篇最好的人物描写中被性格化了。作者和他的伙伴的印第安向导乔·波利斯会盘算如何给自己买下更多的土地，却又会和麝鼠对话。不论波利斯还拥有什么，他都拥有“人的红面孔”，透过这张面孔他可以窥视那起源的神秘面纱，哪怕仅仅是模糊的窥视。

正是一种要把这面纱揭开哪怕是一点点的愿望驱使梭罗一次又一次地到一个总是使他感到不安、他总是不能在其中找到自我的位置的地方去。同《一周》和《沃尔登》一样，《缅因森林》也是一部关于寻找起源的故事。准确地说，它提供了三个这样的故事：第一个故事把我们带到一个仍然处于混沌之中的所在，在这里自然主宰一切，不受侵扰；第二个和第三个从第一个故事关于印第安人的内容引起，剖析印第安向导 410 以及他的祖先们狩猎的这块地方的构造。梭罗几乎总是把那位向导称做“那印第安人”，想通过语言的这种处理抹去他的个性，以便更好地研究他（波利斯丰富的个性在这方面给他造成了很大的困难）。然而他更为成功地接近了自然的起源，却不能十分成功地接近有关人类的起源；他从来没有能成功地揭开那印第安人消失于其后的纱幕的一角，即使对波利斯这样一个文明化的印第安人也不行。梭罗历来对于语言在使我们获得在世界上的位置方面所起的作用十分入迷，这次也不例外。他仔细倾听印第安人的语言，但可惜他弄不懂这语言是如何使印第安人在他们的世界中找到他们的位置的。在第一篇文章的开头他就指出语言的命名的功用，也就是它的辨别的功用，也就是划分的功用在一个“无名的、无序的荒野中”如何地毫无用处。那第安人和他的同伴们讲的语言，一种丰富的、仍然处于原始状态而没有改变的、白人所不理解的语言，对梭罗来说就更加毫无用处了。当梭罗听到这语言时，他觉得它使得他同“美洲的原始人”之间的关系变得如同任何其它发现可以使他达到的那样接近；但那根本算不上是什么接近。如果可以说《沃尔登》是关于物质方面的和精神方面的经济的著作的话，那么《缅因森林》就可以部分地说是关于物质和精神的地理的著作。置身于自然的原素

之中、置身于自然的发源地是一回事；同一个“从印第安人陌生而遥远的居住地”同白种人应对的人在一起又完全是另一回事。同在《一周》里一样，作为《缅因森林》的基本内容的对于本源的追求是具有二重性的：而且，同《一周》里一样，这种追求只有一半可以说或多或少是成功的。看来人类的起源不象自然的起源那么容易接近。梭罗的一些最为令人钦佩的远足最后都没有得到一个满意的结果，即使是他这个最善于观察的旅行者也没有找到答案。

1865 年出版的《考德角》是一部较为次要的著作，但假如把它同《缅因森林》对照起来看，这部作品的生命力便充分地显示出来了。这两本书相互映衬，勾画出了一个对人类充满着深刻的敌对性、不仅不友好、而且常常是致人死命的自然的种种极端。在狭长、平坦而贫瘠的考德角，如同在广阔而浓密的缅因森林里一样，房屋十分稀少。这一溜狭长的陆地的贫瘠同那毁灭人的成果的大海的“永不枯竭的丰饶”形成强烈的对比。如同在缅因一样，梭罗在这里也感到陌生；这窄窄的光秃秃的尖角型地带同那森林一样使他感到不知所措。如同在缅因一样，自然在这里也是完全不能沟通的，不论它的死气沉沉给人以多么强烈的影响。这本书同样包括三次旅行。在第一次旅行的开头记述了一个令人毛骨悚然的沉船故事；漂到岸边的碎片中有泡胀了的残缺的尸身。然而，如同在缅因一样，在考德角，人们最终还是学会了如何生活，学会了如何在他们的世界里生存。

411 这样的自然，这样的学习，这表明从《马萨诸塞州的自然历史》和早期的旅行以来，梭罗经历了多么大的变化。他懂得了行动的意义，懂得了我们的行动本质上都是“做”——做一根完美无缺的手杖，写一篇漂亮的文章，促成奴隶们的自由，在流动的沙上造一所房子，都是“做”的行动。他也看到，当这些行动被圆满地完成的时候，它们就变成了造就自我、造就自我在自然中的自在状态的行动。这并不是说康科德的人们都懂得梭罗的行动的含义，尽管他们对他的这些行动可能感到非常好奇。梭罗最出名的行动还不是他在湖边安家的举动，他那具有多重讽刺意义的对人们在这块原始的大陆上的定居的模仿。最有名的是他在 1846 年 7 月下旬因为抗议奴隶制以及 1846—1848 年对墨西哥的战争而拒交人头税，因而被他的朋友、警官萨姆·斯特普尔斯逮捕的事。但要完全懂得梭罗此举的意义我们必须充分了解它的背景，也就是要去读《论对政府的抵抗》(梭罗自己的标题、这篇文章首次发表在 1849 年，后来叫做《论公民的不服从》)。我们需要象梭罗写下篇文章时那样仔细地去读它，充分理解每一句话的含义。我们已经提到过他在文章里说的“来到这个世界，主要不是为了使它变得更好，更适合于生活，而是要在其中生活，不管它好不好。”这里起作用的词是“主要不是”。此公主要不是，或者一般不是，以改造社会为直接目的的：“一个人并没有当然的义务去全力扫除哪怕是最大的不公正；他仍然可以有其它需要照料的事情”。但这并不是说对最大的不公正视而不见，而是说我们随时随地都可以履行义务：“他至少有义务自己不去参与（这最大的不公正)；此外，如果他不愿意更多地去想它，不要给它以事实上的支持。”梭罗还有别的义务要履行；履行这些义务有时可能会使他显得“生硬、固执

而不通情理”。然而不管它会使他显得怎么样，对这些义务的履行就是“最友善、最周到地去对待那唯一值得如此对待、也是唯一能理解这种对待的精神”。对于什么是这精神的实质，我们从下面这一点可以得到启发：他坚持认为他就是他自己的主要的事情；假如他把这事情办好，他也就必定从根本上纠正了最大的不公正：“假使有一个诚实的人，一个马萨诸塞州的公民，不再拥有奴隶，而果真要退出这种共同勾当，而且为此被关进了县监狱，那么奴隶制在美国就完蛋了”。只要以最恰当的方式去进行自己的事，有关自我的事，那么“一个人就可以使［美国政府］屈服于他的意志”。实现正义的办 412 法就是去做我们必须为自己做的事、去学会如何在世界上生存，如何使自己在自然界达到自在。即使在象由约翰·布朗那样的事件引起的短暂的激情中，自我的造就、最终也就是自我的位置的造就也仍然始终是梭罗的主要行动，始终是他唯一的主要驱动力。

在他逝世以后发表的《无需原则的生活》一文中，梭罗写道：“一个劳动者的目标不应是谋求生计或是找到一个好工作，而是把某件工作做好。”在 1973 年首次发表的《改革与改革家们》一文中他写道：“我们要使得一些纯净的人的双手的产物，一些纯净的劳动、一些生命注入到这古老的称为谋生的行道中去——一些工作，不是修补，不是改革。”一个人成功地完成了那唯一的中心的任务，即“无需原则的生活”的“某件工作”，便是完成了一件决定性的、包容一切的任务：在这件任务完成的过程中，其它的任务也就完成了。我们往往只看到这些其它的任务当中的一个，而把它当成包容一切的。但假如我们没有看到全部的梭罗，没有看到从事于包容所有其它任务的中心任务的梭罗，那我们就是片段地看他、片面地看他、感情用事地看他，不是看到本来的他，而是我们希望看到的他。对于梭罗这始终是个问题，梭罗，这个从不做经济师们想要他做的、甚至也不理会什么是爱默生认为最好的东西的人。在这一点上他至今仍然使我们困惑，这也许就最清楚地表明了他的伟大。

弗雷德里克·加伯 撰文　　敖凡 译

纳撒尼尔·霍桑

五十年代“新批评”盛行的时候，批评家们常常说到纳撒尼尔·霍桑作品的413“模棱两可”的意义。在几十年后的今天看来，这种说法并没有接触到问题的实质。我们的霍桑与其说是一个模棱两可的人物还不如说是个充满难以调和的矛盾的人物。他是公开的隐士，可以公开地、甚至友好地谈论他的孤独和不入俗。他是温和的叛逆者，对于他那个时代的文学的和社会的信条，他又遵守，又嘲讽地破坏。他的作品最先是在女士们的杂志和年鉴上发表的；在他的整个文学生涯中，他都力求适应这些刊物的编者们的口味。而另一方面，他又受到麦尔维尔的赞扬。后者在1850年的一篇题为《霍桑和他的青苔》的评论文章中称霍桑把矛头对准这些信条，说他在这样做的时候利用了“加尔文教关于‘内在的堕落’和‘原罪’的观念，它们的以这样那样的形式出现的影响无人能永远地、完全地摆脱，无论思想多么深刻的人都不行”。在1851年，麦尔维尔把他的名著《白鲸》献给霍桑，“以表达我对他的天才的仰慕”。在十九世纪中叶的美国，既要满足当时“上流”的文学审美趣味，又要够得上麦尔维尔的纯粹反社会的“天才”的标准，不能不说是一件非常不简单的事情。

霍桑生活和写作中的最基本的矛盾表现得最清楚的要算在他经常发表的对自己成就的公开评价里面。单是这些自我介绍性质的评论的频繁就是一个矛盾，因为它们往往强调的是作者不愿闻名于世的态度——甚至强调说他无论从个人还是社会的角度都是个微不足道的人物。最令人惊奇的是霍桑在这些成卷的故事和短文集的前言里，以后是在小说的前言里，一再向公众强调他本人从文学上讲也不足道。比如在1851年版的《重讲一遍的故事》(这个故事集于1837年首次出版，1842年增订）一书的序里，霍414桑对于他的故事“居然如此受欢迎”表示惊讶，同时他也注意到这“欢迎”范围如此有限，来得如此缓慢。接着他就逐一列举他的故事的缺点——实际是写了一篇针对他自己的作品的不客气的批评文章。他还着重指出他从来不为“文学上的野心所困扰”，没有“特别强烈的要名噪一时的欲望”。

霍桑这种谦逊的表示在1851年颇具代表性；然而，在1851年，它至少也显得没有诚意。1850年出版的《红字》虽说不太算得上是畅销书，但却足以给霍桑赢得稳固

的文学地位。事实上，他的出版商决定在1851年重新发行《重讲一遍的故事》就是要从它的作者新近高涨的名声中捞到一笔利润。我们也不可单纯地从字面上去理解霍桑对“文学上的野心”和“要名噪一时的欲望”的否认。同他一样生活在十九世纪上半叶的美国人，没有几个曾经象他那样在这样长的时间内这样执着而专一地从事文学创作。在霍桑对文学名声的公开的鄙视的背后潜藏着的是一种近乎痴迷的追求，而我们不应该忘记，痴迷和对痴迷的掩盖都是霍桑所钟爱的文学主题。

霍桑1804年7月4日生于马萨诸塞州塞勒姆；他家的祖辈是十七世纪新英格兰的清教徒。四年以后，他当船长的父亲在苏里南去世，小纳撒尼尔从此过着清贫生活，常常要靠母亲一方的亲戚的接济。在亲戚的帮助下，霍桑于1821—1825年在鲍登学院就学。在他的同班同学中有后来成为那一代人中最受欢迎的美国诗人的朗费罗和在1853—1857年出任总统的皮尔斯。在1821年写给母亲的一封信中，霍桑用他典型的雄心和自卑混合的口吻谈到他在文学方面的打算：“对于我成为一名作家，用笔来养活自己这件事，您怎么看？我的笔迹难以辨认，真有点象作家哩！假如你看到评论家们赞扬我的作品，你将多么高兴！……但是作家们都是可怜的穷鬼，是要到撒旦那儿去的。”

1825年霍桑从鲍登学院毕业以后，就回到塞勒姆同他的母亲住在一起，开始从事写作。1828年他匿名发表了一篇小说，题为《范肖》(以后他将竭力缩小这部小说的影响)，但他的大部分精力花在短篇小说和随笔上。这些故事和随笔从1830年开始也以匿名作品的形式陆续发表。三十年代初期它们大多数出现在古德里奇主编的每年在波士顿出版的《纪念品》杂志上。霍桑至少有三本集子的计划，但是他无法说服出版商去冒这个险。直到1837年，也就是开始从事写作后十二年，《重讲一遍的故事》才出版，他的名字也才第一次和公众见面。要以写作为生，在那时并不是很走运的。1837年的美国正经历着巨大的财政恐慌。文学作品市场受到廉价的盗版外国作品的冲击，更不景气。可以预料到，《重讲一遍的故事》并没有获得太大的成功。总共印数一千册，两个月里售出了六、七百册，然后就几乎停滞不前了。不过这部作品集受到了评论家们的赞许，连波士顿的《北美评论》也登载了一篇霍桑从前的同班同学朗费罗写的文章，对这部书大加赞扬。 415

在1837年为对这篇评论表示感谢而写给朗费罗的一封信里，霍桑用一种近乎困惑的口吻谈起他的这些默默无闻的年代：

> 由于某种奇迹——我实在找不到什么合乎情理的原因——我被置于生活的主流之外……我离群索居，然而内心却并不希望这样做……我使自己成为俘虏，成为囚徒；现在我找不到可以使自己自由的钥匙——而且，假如门是开着的话，我几乎害怕走出去……因为过去的十年里我没有生活，只是梦想着生活。

由此便开始了霍桑在塞勒姆从事写作的“孤独的年月”的神话。对这个神话有人曾经提出疑问；有人指出过霍桑所说的隐居和孤独是夸大其辞，其实1825年到1837年期

间他参加过好些重要的社会活动，也有一些重要的关系。但具有决定意义的是霍桑有意造成这种神话，并使它流传。

这封给朗费罗的信里最有趣的内容是霍桑对自己的行为的否认：假如他选择了孤独的文学生活的话，那么他“内心并不希望这样”。写作于是成为缺乏动机的、甚至是迫不得已的行为；而我们所听到的那个声音是远远地站在这个行为之外在说话。霍桑的致力于文学——坚持十余年，既得不到公众承认，又无多少经济效益——显示出一种极大的抱负；然而在这里他却否认有任何抱负，而把他的闭门写作归结为“某种奇迹”的结果。这种我们或许可以称之为“自我解脱”的立场——这种说话的声音和它所说的内容的截然的分离，这种迎合社会的发言者和反社会的人的分离——是霍桑的许多最出色的作品中的重要手法。霍桑自己在他的 1851 年出版的《重讲一遍的故事》的序言里就说，他的故事里“决没有玄奥的思想或者晦涩的语言之类作为孤独者的内心独白的特征的东西，它们永远不需要翻译。事实上，读者将看到的是乐于社交的人所采用的那种文体。”

416

无论如何，1837 年《重讲一遍的故事》的出版标志着它的作者事业上、也是生活上的一个转折。霍桑继续在杂志、年刊上发表故事和随笔，尽管这些作品给他带来的收入极其微薄。1839 年他和塞勒姆的索菲亚·皮博迪订婚以后，便不得不另寻可靠的经济来源。在内战以前，美国只有极少的作家能够勉强靠写作谋生，而霍桑是决不在此列的。他必须另外有工作，用业余时间写作。所以，1839—1840 年期间——这期间他通过富兰克林·皮尔斯以及另外一些民主党内的关系在波士顿海关找到一份工作——他写了三本篇幅不大的儿童历史读物，即 1840—1841 年出版的《祖父的椅子》、《著名的老人们》、《自由树》，希望从儿童文学这个有利的市场得到一些收获。1842 年他又出了第四本：《给孩子们的传记故事》。1841 年他曾经短时间地加入在马萨诸塞州的西罗克斯伯里镇的超验主义者们的乌托邦团体布鲁克农场。1842 年他出版了一本扩编了的《重讲一遍的故事》。这本书的销路甚至还不如前一本。但是它被艾德加·爱伦·坡在一篇评论里大加称赞。在这篇评论里，坡第一次提出了他那著名的关于短篇小说的“效果同一性”的论点。

这一年霍桑和索菲亚结了婚。婚后他们在马萨诸塞州康科德的古宅定居下来。他们在这里住了三年，霍桑 1846 年出版的《古宅青苔》中的许多篇故事都是在这里写的。这一段短暂的靠写作自立的努力最后还是不成功；直到 1846 年霍桑写作的收入仍然不足以维持生活，批评家们越来越多地把他说成是一位不大可能拥有许多读者的作家，甚至在称赞他时也是如此。但现在他毕竟有名气了，尤其是在“有教养”的人的圈子里，而且受到许多人的敬慕。那个在 1837 年自称为隐居的人现在是丈夫、父亲、颇有名气的作家，以及有着十分有用的民主党方面的联系的人物。

这些联系使得霍桑在 1846 年被任命为海关督察员——由于霍桑 1850 年给《红字》写的自传性序《海关》，这一任命变得十分有名。霍桑同他的家人在塞勒姆同他母亲住在一起。他没有多少时间来写作，然而却能够供养他的妻子和孩子。可是到了 1849

年，事情却发生了急剧的变化。在头一年的选举中，辉格党击败了民主党。1849 年一 417 月，霍桑在海关的职务被解除了。六个月以后，他的母亲去世。这时——失去了赖以谋生的职位，又受到他母亲的死的沉重打击——他又带着新的专注与执着重新投身到写作中去，结果便是 1850 年二月完成、三月出版的《红字》。五月，霍桑一家搬到了马萨诸塞伯克什尔山中的伦诺克斯。八月份，他在那里第一次会见了当时正住在附近的皮提斯菲尔德的赫尔曼·麦尔维尔。

按照霍桑原先的打算，《红字》是要作为他有意以《过去日子的传说》为题的一部故事集中的一个长篇的。但他听从了他的新的出版商詹姆斯·T·菲尔兹的劝告，将它（同作为序的《海关》一起）作为一本小说发表——这是（如果不算《范肖》的话）霍桑从事叙事文学二十五年来发表的第一部小说。《红字》的销路算不上顶好，但比起他早些时候的那些书来要好得多——这或许是由于小说的主题是当时视为禁忌的通奸问题，而且霍桑还在"序"里攻击了解除他海关职务的辉格党人。无论如何，一方面由于这部书的成功的鼓舞，一方面由于菲尔兹的不断鼓励，在以后的几年里，霍桑几乎是以疯狂的速度写作。他又写了两部小说（或者用他的话说，两部罗曼史）：1851 年的《带有七个尖角阁的房子》和 1852 年的《福谷传奇》（多少是根据他在布鲁克农场的经历写成的）。此外还有几部儿童文学作品：1851 年的《真实的历史与人物传记故事》（这是由 1840——1842 年间出版的儿童历史读物修订而成的）和两本供青少年阅读的神话，1851 年的《奇异的书》和 1853 年的《丛林传说》。为了充分利用《红字》给霍桑带来的名声来赚钱，菲尔兹在 1851 年重新出版了《重讲一遍的故事》；继《带有七个尖角阁的房子》出版之后，1852 年又出了一本新的集子（其中多数是早年未收入集子的故事），题为《雪影及其它重讲一遍的故事》。1852 年霍桑还出版过一本为他朋友富兰克林·皮尔斯写的竞选用的传记，当时皮尔斯正作为民主党总统候选人参加竞选。与此同时，1851 年 11 月，霍桑一家又搬了家，从伯克什尔搬到了波士顿近郊的西牛顿镇。

有人认为菲尔兹迫使霍桑这么快、这么多地写作，结果使得霍桑的创作源泉枯竭了。说霍桑以后再也没有象这样高产地写作过，这是不错的；但是他在这段紧张的时期以后将注意力转向文学以外的领域，却有别的原因。富兰克林赢得了 1852 年的选举。1853 年，作为对他的朋友和传记作者的报偿，他任命霍桑为美国驻利物浦总领事。这个任命帮了霍桑的大忙。1857 年他离任的时候，已经积攒了三万美元——而霍桑一生中从《红字》在美国的销售中才得到 1500 美元的收入。

在利物浦过了四年以后，霍桑一家又在意大利的罗马和佛罗伦萨度过了两个年头。同在利物浦时一样，在意大利霍桑的写作也只限于他的日记。他在为今后的"罗曼史"积累材料。最后他只从这些材料中写出了一部"罗曼史"：《玉石雕像》。这部书以意大利为背景，出版于 1860 年。作品出版后，霍桑一家也回到了美国，住在康科德的 418 "韦赛德"。在这里霍桑继续努力去对付越来越难对付的素材，直到 1864 年去世。他终于又从他的英文日记中提炼出一部关于社会问题的作品——1863 年出版的《我们的老

家》，但除《玉石雕像》而外，在五十年代后期以及六十年代他在小说创作方面的努力都没有什么成果，只留下了一些零乱的片段。在他逝世以后，这些未完成的手稿中的一些部分被发表了出来，即《赛普提缪斯·费尔顿；或，长生不老药》（1872）、《多利弗尔罗曼史》（1876）、《格里姆肖大夫的秘密》（1883）和《祖先的足迹》（1883）。

《格里姆肖大夫的秘密》中的一个人物说"一个老年人，当他日渐衰弱的时候，便容易堕入梦幻。……但是我们不认为这些不断变幻的梦中间的任何一个比别的梦更值得注意。"这也许就是作者本人通过人物的口在说话。在1837年，或者是1851年，对文学上的抱负的否认在于霍桑是一种自相矛盾的、具有讽刺意味的姿态。但是到了1860年以后，在他经历了在英国和意大利的那些经济上、社会上成功的日子以后，这姿态看来变成了事实。霍桑似乎已经不再记得他为什么要写作，为什么要回忆起他那些"不断变幻的梦"。既然他已经把这个忘了，既然他对自己的文学抱负和灵感的泉源的伪装使得他自己都对它们怀疑起来，他就不再能够写作了。在长期的疾病和压抑之后，他在1864年5月19日去世。当时，五十九岁的他正和朋友皮尔斯一起在新罕布什尔的白山游历。

朗费罗1837年为《重讲一遍的故事》写的热情的评论颇能代表霍桑同时代的大多数仰慕他的读者对这位作家的评价和理解。朗费罗称赞霍桑"天才的、诗一般的文风"和他挖掘平凡事物中的"诗意"的才能。和1830年—1840年时期中霍桑的读者们一样，朗费罗对那些传奇色彩的随笔和短文的欣赏——如《泉景》、《星期天在家里》、《镇上水泵的流水》——超过对"故事"（我们今天叫做"短篇小说"）的欣赏。在故事方面，朗费罗比较喜欢《红宝石》，一篇讲述"一群探险家"在白山寻找一块传奇性的宝石的故事的象征性的作品。他没有提到那些现代的读者们最欣赏、最常收入作品选集的故事，例如《老年斗士》、《教长的黑纱》、《默瑞山上的五月柱》、《温顺的孩子》、《维克菲尔德》、《不祥之兆》等。1837年纽约的《尼克尔包克尔杂志》登载了一篇评论《重讲一遍的故事》的文章，更加明白地说出了后来很快成为对霍桑的几乎是一致的评论的意见。这篇评论挑选了《镇上水泵的流水》做为称赞的对象。这是一篇以塞勒姆埃塞克斯街和华盛顿街拐角处的水泵的"话"的形式写的轻快的随笔。评论还提到《星期天在家里》、《希金博特先生的灾难》、《温顺的孩子》和《小安妮的散步》——同时还说"《教长的黑纱》和《不祥之兆》则不那么合我们的口味"。

1850年，在《红字》的序言《海关》的结尾处，霍桑不无刻薄地想象未来塞勒姆的居民们或许"有时会怀着好感想到那昔日的书记员，那时，文物工作者们在向人们介绍这座城市的过去留下的值得纪念的遗迹时，或许会指出城里水泵的位置！"但是霍桑一方面却又在有意识地迎合他在这里嘲笑的那种趣味。他煞费苦心地用他的大多数读者更喜欢的轻松的随笔来冲淡我们今天更加欣赏的那些严肃的作品。这还不算，在1837年前已经在杂志、年刊上发表了的、因而可供选入《重讲一遍的故事》的那些作品中，霍桑将一些最严肃的也是照今天的标准看属于最好的作品排除在外。《罗杰·马

尔文的葬礼》(1832) 和《小伙子布朗》(1835) 都是1846年才收入《古宅青苔》的。《我的亲戚莫里讷少校》(1832) 直到1852年才收入《雪影》里。朗费罗在1837年对《重讲一遍的故事》是这样评价的:“每一页上都似乎有一张平静的、沉思的面孔在看着你,有时愉快地微笑,有时带着一丝淡淡的哀愁。而有时——虽然不常这样——他带着奇怪的、痛苦的表情瞪眼注视着你。”霍桑常常是小心地把这种“痛苦的表情”降低到最低限度。

然而即使是霍桑同时代的读者中,也有一小部分人并不象一般人那样喜欢随笔中的那个“平静、沉思”的霍桑。爱伦·坡——他1842年写的一篇评论扩编了的《重讲一遍的故事》的文章,发表在《格雷厄姆杂志》里——就反对随笔的那种“闲适”,而认为故事要优越得多。“说到霍桑先生的故事,”他写道“我们要着重地说,它们是最出色的作品。”八年以后——在发表在纽约的《文学世界》杂志中的《霍桑和他的青苔》一文中——赫尔曼·麦尔维尔写道:“知道霍桑的人,似乎都总是认为他是个令人愉快的作家,有着令人愉快的文笔——……一个言之无物的人。”但是麦尔维尔极不赞成这种说法。“人们对这个纳撒尼尔·霍桑的看法真是大错特错,”他写道,因为此人有些故事“是蓄意蒙骗——明目张胆地蒙骗——那些跑马观花的读者。”接下来麦尔维尔便称赞《小伙子布朗》(霍桑在《重讲一遍的故事》的1837年和1842年两个版本里都没有收进这篇故事。)“同但丁一样深刻。” 420

不管《小伙子布朗》离霍桑同时代的读者所欣赏的那种类型的作品有多么远,它在许多方面都是今天的多数读者所欣赏的他的作品的典型代表。首先,它的主题是那些1830年间在杂志、年刊上首次出现的大多数故事所处理的共同主题——新英格兰殖民地的过去。在1840年间,也就是“古宅”时期,霍桑离开了这个主题,但是在这段时期的末尾,他在他的作品《红字》里又回到了清教徒的历史这个主题上面。批评家们有一段时间说(事实上他们中的许多人今天仍然这样说)霍桑的作品主要关注的是更“一般性的”道德和心理问题,清教徒的历史只是一个附带的问题。然而新近有一些学者——其中最突出的是写《虔诚的领地》(1980) 的迈克尔·柯勒科休——指出霍桑的小说里表现出一种对新英格兰殖民地历史的认真的、一贯的关注和了解。他们不是说霍桑“利用”或者“取材于”新英格兰的历史,而更主要地是说在他的许多最出色的故事中,尤其是当这些作品被当作整体来看时,可以感觉到一种对殖民地的理解方式。这种理解方式的主要之点在一篇1849年写的随笔《中心大街》里大约是表现得最清楚了。(这篇随笔收入《雪影》中。)对于十七世纪三十年代和四十年代从英国移民来的新教徒们,霍桑是这样写的:“重新获得的信仰的热情象一盏明灯般燃在他们的心头。”然而,他继续写道,这一代人却仅仅能够传下“他们信仰的灰暗的一面,以及他们的宗教热情的一种赝品,给他们的下一代。……第一代移民的儿孙们比起他们的前辈来,要平庸、狭隘得多。”

1837年收入集子的故事当中有几个记录了有关第一代清教徒的高尚的品格的一些事件——事实上是一些传奇般的故事。在一个以1689年的波士顿为背景的故事《老

年斗士》(这个故事发表在1835年)里，皇家总督镇压一群造反的清教徒的企图由于一个神秘人物的出现而被挫败，而这位神秘的人物结果竟是在英国清教徒革命中参加
421 判处查理一世死刑的法官之一。在故事的结尾，读者被告知说，这“老年斗士”便是“新英格兰人精神遗传的典型”，即它的反抗“暴政”的传统的典型。在取材于1634年发生在塞勒姆的一次事件的《恩迪科特和红十字》(1838)中，约翰·恩迪科特割下塞勒姆民兵打的英国旗上的红十字的举动，便是新英格兰精神的戏剧性的表现。这里我们又一次看到，对于霍桑来说，十七世纪的历史体现了美国革命的精神，即争取自由的精神。

但这样的对祖先的崇敬之情并不是霍桑历史故事的最大特征；甚至在《恩迪科特和红十字》中，霍桑的注意力也在别的地方。塞勒姆到处可以看到清教徒对于那些对“自由”持有不同见解的人不能容忍、横加迫害的迹象：遭到怀疑的天主教徒(被带上颈手枷)、不安份的醉汉(戴着足枷)、敢于出言顶撞教会元老的妇人(被迫在舌头上夹上一根劈开的小棍)等。还有一位少妇(她的简短的故事是《红字》里海斯特·白兰的故事的前身)，“不幸得很，必须在她的衣服的前胸佩上一个‘A’字”以表示她犯了通奸罪。即使是对于第一代清教徒，霍桑的看法也并不是完全肯定的，至多只是好坏参半。

此外，许多历史故事(包括现在普遍评价最高的那些故事)主要也不是讲那些创业者们，而是讲“第一批移民的儿孙们”的。而这些人，如他在《中心大街》里所写，“比起他们的祖先来，要平庸得多、狭隘得多。”在《温顺的孩子》(1835)里，故事的主人公，一个不受欢迎的贵格派妇人的儿子，最终由于第二代清教徒们的迫害而死去。在《罗杰·马尔文的葬礼》(1832)中，年轻的主人公——他和他身负重伤的岳父是在一次与印第安人的不幸交战中为数不多的幸存者中的两个(不过他却在岳父还没有咽气的时候就遗弃了他)——许多年之后杀死了自己的儿子，以求得解脱。在《我的亲戚莫里讷少校》(1832)里，一群藐视殖民当局权威的人被描写成一伙暴徒，他们的残暴行为构成了故事主人公罗宾·莫里讷长大成人的困难历程的背景。而在《红字》里，清教徒创业者们的父系社会——它处在一个“其起源和进步……都不应归功于青春的活力，而应归功于严峻而饱经风霜的成年人的精力和老年的沉着和睿智”的波士顿——却被不断拿来同“年轻的牧师”阿瑟·狄姆斯台尔“狂乱的”、忧郁的”软弱状态相对照。

在《小伙子布朗》(1835)的开头，主人公布朗，一个天真而虔诚的第三代清教徒，
422 离开他新婚的妻子到塞勒姆村的森林中去参加魔鬼的聚会。在森林里，也许是在梦中，他看到许多人的“影子”，有当地的宗教和行政首脑，有他的父亲，最后还有他的妻子费丝(Faith)。当他向费丝喊叫，要她“不要上恶魔的当”的时候，一切都顿时消失了。布朗回到塞勒姆村，从此“郁郁寡欢、心事重重、疑神疑鬼、悲观绝望”，因为他深信所有那些他曾经如此信任的人都加入了崇拜魔鬼的行列。如同1692年在塞勒姆判处“女巫”死刑的那些法官(包括霍桑自己那位有名的祖先约翰·霍桑法官)一样，布朗

接受了所谓“幽灵证据”；他责怪他的妻子和邻人们，因为他看到了他们的“影子”（或者说是“幽灵”）所干的事。更具有讽刺意味的是，他实际上是责怪他们做着他自己也在做的事，却企图以此证明自己的“清白”。他所拒绝正视的事恰恰是他唯一可以肯定的事实，即他也是自愿地到森林里去的。这样，布朗的虔诚被证明是先辈们的“热情”的“赝品”，如同霍桑在《中心大街》里所说的那样。

如果说《小伙子布朗》表现出的对清教徒历史的兴趣在霍桑的作品中具有典型性的话，那么这篇作品至少还在另外一方面也具有典型性：《小伙子布朗》同霍桑的其它许多作品一样，采用讽喻的手法。作品中的人物是什么比起它们代表什么来并不重要。布朗失去了妻子，便失去了“信仰”。同样，在《红字》的开头，我们看到法庭差役的“外表便使人想到了清教法规的严厉可怕”。同样，我们看到海斯特·白兰被强迫示众的那个台子的“铁木构造简直就是耻辱的化身”。包括爱伦·坡在内的许多人都批评霍桑过份偏爱讽喻，但是在这些例子里可以看到一些不寻常的东西。费丝、法庭的差役、示众的台子都代表观念，但是它们不代表霍桑的观念。自认为看见了自己年轻的妻子去赴魔鬼的聚会、从而失去信仰的，是小伙子布朗而不是霍桑；把差役和台子变成他们严厉的行为规范的象征的，是波士顿的清教徒们而不是霍桑。爱用讽喻的，是霍桑的人物们。这些人物寻求象征意义，并且把意义强加给别人，使他们变成象征。从这个角度来看，《红字》就是围绕波士顿的清教徒企图将海斯特·白兰的“个性”埋没在红色的A字的象征意义下的行动和海斯特本人力求在强加给她的象征的身分下保持“个性”的努力之间的矛盾展开的。 423

这种抽去个性的、象征化的倾向不仅仅在霍桑的历史小说里有。在“古宅”时期的许多最出色的故事里这种倾向也随处可见。在《黑色胎记》（首次发表在1842年）中的科学家爱尔默眼里，他妻子乔治亚娜脸上的胎记是“凡人的不完善”的触目的象征。他试图将它去掉，结果要了她的命。在《美的艺术家》（1844）中的艺术家欧文·沃兰德看来，他的机械蝴蝶是“美的艺术家的智慧、想象力、敏感和灵魂”的代表，所以他抛弃了真实的生活而致力于这象征的完善。在霍桑最杰出的短篇小说之一《拉伯西尼医生的女儿》（1844）里，乔万尼·顾瓦斯康蒂，一个在许多方面都同小伙子布朗十分相似的年轻人，对比阿特丽斯·拉伯西尼身上的毒素入了迷；如同爱尔默对乔治亚娜那样，他试图“净化”她，结果是害死了她。比阿特丽斯临死时说的话可以说是对霍桑作品中所有那些用讽喻代替同情心的人的谴责。她对乔万尼说，“唉，从一开头，你身上的毒素难道不比我身上的多吗？”

然而，假如作为叙事者和历史学家的霍桑得以置身于他笔下的人物的那种偏执之外、假如他的文笔（如他在1851年所说）是“一个喜欢社交的人的文笔”的话，那么我们仍然可以说这些人物的偏执有和霍桑本人的态度惊人地相似的地方——或者至少在他常用的描绘自己行为的方式上，在前文所说的他的自我解脱的姿态上是这样。《小伙子布朗》里最惊人、甚至可以说具有戏剧性的一点便是布朗从来没有认识到，甚至没有想到过他为什么要到森林里去同魔鬼约会。他的整个经历可以说是他自己“身

上”的“毒素”的反映，但这一点恰恰是他决不能容许自己看到的。我们应该还记得起，霍桑在1837年给朗费罗的信中表达过一种类似的困惑，是关于他那十二年的据说是隐士般的写作生活的。他写道：“我离群索居，然而内心却并不希望这样做”。“我身被置于生活的主流之外”，他坚持说（那是《小伙子布朗》第一次发表以后两年），“那是由于某种奇迹——因为我实在找不到什么合乎情理的原因。”但这并不是说霍桑关于清教徒历史或者关于一般道德观念的历史的观念只不过是他个人心理冲突或者精神失衡的一种投影。或许可以说，由于霍桑对他自己的理解，和他对于有必要掩藏这种理解的心领神会，霍桑能够深刻地理解他人的经验。

424

霍桑1850—1860年出版的四部长篇叙事文学作品的标题和副标题——《红字：一部罗曼史》、《带有七个尖角阁的房子：一部罗曼史》、《福谷传奇》和《玉石雕像：作者蒙特尼的罗曼史》——表明这些作品是“罗曼史”而不是“小说”。霍桑在为《带有七个尖角阁的房子》写的序里用下面这段著名的话来解释两者的区别：

> 当一个作者把他的作品叫做罗曼史的时候，不消说他是在宣称对于作品的材料和形式的处理方面拥有某种活动余地；假如他宣称自己是在写小说，那他就会觉得自己无权据有这种活动余地。这后一种形式［即小说］被要求达到一种高度的忠实，不仅要忠实于理论上可能的经验，而且要忠实于事实上可能的、日常的经验。而前一种形式［罗曼史］——尽管，作为一种艺术作品，它也必须严格地遵守一定的法则，尽管它有时也会犯不可饶恕的错误，即违背了人的心灵的真实——却有相当的权利在很大程度上由作者在自己选定的或者创造的环境下去呈现这种真实。

这就是说，在霍桑看来，罗曼史的作者不同于小说家，不受传统意义上的现实（“事实上的、可能的、日常的经验”）的约束；他有脱离小说家的现实主义的自由（“活动余地”）。

在本世纪五十年代和六十年代，许多研究文学的学者们——其中最突出的是理查德·蔡斯，在《美国小说及其传统》（1957）里——沿用霍桑的定义来区分美国叙事文学的所谓“罗曼史”传统和英国的“小说”传统。他们争辩说对美国作者们应当用和评价简·奥斯丁或者乔治·艾略特的不同的标准来评价。尽管这些作者对他们所评论的作品的深刻见解十分有价值，但他们在究竟是什么东西使得“罗曼史”不同于“小说”这一点上往往是含糊的（并且意见不一致）；霍桑在《带有七个尖角阁的房子》的序里的那一段话，令人意外地帮不了多大忙。霍桑告诉了我们罗曼史不表现什么（“事实上可能的和日常的经验”），可是他几乎完全没有提到它的特征性的主题是什么；尽管他讲了罗曼史是同作者的“活动余地”相联系的，然而他却没有讲这个“活动余地”是用来干什么的。

还应当指出，霍桑常常带着一种贬义来使用“罗曼史”一词，以表明他的那些据说是“微不足道”的作品是如何地不如他所宣称的他更加喜欢的那些坚实的“现实主义”的小说。在《海关》结尾处他写道“……当我那些不可触及的美丽的肥皂泡不断地被这样那样的现实情形的粗糙表面碰破的时候，还硬要用稀薄无比的材料来建造一个世界的复制品，真是愚蠢之极。”这段自嘲的话读来未免有些不自然。用“稀薄无比”、“不可触及”、“肥皂泡”之类的字眼来形容海斯特·白兰和阿瑟·狄姆斯台尔的可悲的故事，很难说是恰当的。正如前面已经提到的，霍桑的历史故事，或许还可以说尤其是《红字》，是深深地介入了“现实”的。此外，霍桑对于英文叙事文学的最直接的重要影响可以说就是他对于分析的、心理的现实主义的贡献，在这方面他预示了诸如乔治·艾略特、亨利·詹姆斯等作家的到来（他也影响了他们）。所以，他关于“罗曼史”的那一番话读来虽貌似坦率，最终却可能使人觉得至少有一些欠真诚。 425

看看霍桑在他的各种作品的序言中不经意地发出的议论，或许可以帮助我们更好地理解他所说的“罗曼史”是什么意思。在《海关》里他写道：“假如一个人……不能梦见奇怪的事物，并且使它们显得象是真实的，他永远不要去尝试写罗曼史。”在《福谷传奇》的序里谈到历史的背景时他说，他选择了对于布鲁克农场的回忆，不是为了写小说，而“只是要造成一个舞台，使它离日常生活远一点，让［作者］头脑中的人物好在上面演出各种离奇的幻象”。换句话说，罗曼史的“活动余地”即是想象的余地、梦幻的余地。罗曼史允许作者纵容自己的狂想，并使它们“显得象是真实的”；霍桑笔下的罗曼史家如同他塑造的许多人物一样，一方面纵容“奇怪的”想象，另一方面又努力掩盖这种纵容——就象海斯特·白兰，一方面用胸前的红字来表现她的遭到压制的“个性”，另一方面又用红字来掩藏这种个性。

此外还应当指出，霍桑——在《雪影以及其它重讲一遍的故事》的序里——把他自己描绘成“一个挖掘……我们的共同的天性的深处，以寻求心理的罗曼史的人——一个不得不在那朦胧的国度里搜寻，凭着感受力，也凭着观察力来辨别方向的人”。这里的关键性的词应当是“感受力”——它是那种使得他的许许多多的人物都不能正视他们的想象，而将它投射到他人身上的偏执幻想狂式的狭隘的对立面。理想的罗曼史家，“心理罗曼史”的作者，释放自身的想像力、梦见“奇怪的事物”，然而他这样做是为了懂得他人的想象——它不是一种“罪恶”或者“毒素”或者“凡人的不完善”，而是“我们共同的天性”的一种表现。和自我保护的幻想狂不同，罗曼史体现的首先是同情的感受力量。

霍桑如此坚持想象和幻想的重要性和相互性，使他显得和十九世纪的“浪漫主义”十分接近（“浪漫主义”这个词本身同“罗曼史”一词就是密切联系着的，事实上它是由后者演化而来的），但是，如同与这位自相矛盾的作家有关的其它许多事情一样，霍桑同浪漫主义的关系也是矛盾的。典型的浪漫主义者——诸如英国的华兹华斯和美国的梭罗——力图摆脱商业化的文明的束缚，去追求他们心目中的“大自然”的崇高真理。同样的举动在霍桑的故事里也一再出现：小伙子布朗离开塞勒姆村到森林 426

中去；《红字》里的海斯特·白兰和阿瑟·狄姆斯台尔到树林里去倾诉激情，商量逃出清教徒的波士顿的计划；《福谷传奇》中的理想主义者们脱离十九世纪的波士顿的“人工的环境”到乡下的乌托邦去开始“新天堂的生活”。然而对于这一类从文明回到自然的举动霍桑很少有浪漫主义的那种激情：他甚至不具有和他们同样的信心，即相信这种回归是可能的。小伙子布朗被他自己在林中的经历毁掉了；白兰和狄姆斯台尔在树林里交换的誓言变成了一场梦。福谷的理想主义者们的改良计划也落了空，他们梦想一个建立在“亲密的爱”之上的自然状态的社会，结果丑恶的现实却使四个主要人物——霍林斯沃思、泽诺比亚、普里西拉和作为叙事者的迈尔斯·科弗代尔——陷入性爱的竞争之中。

浪漫主义者看重自然和自然状态，所以他们也看重真诚——即人的天性的直接的、个性的表现。霍桑频繁的自我表白似乎可以说是这种浪漫主义的崇高的真诚的表现。然而他的那些序言与其说是在表露还不如说是在掩盖。正如他在《雪影》的序中提到作家“在涉及他的外在的习惯、住所、往来的人以及其它纯属表面的现象”时所说的那样，“这些东西把一个人掩盖起来，而不是显露出来。”还有他在《海关》的开头对他自己越来越明显的“自传的冲动”所作的评论：“我们可以滔滔不绝地谈论我们周围的环境，甚至谈论我们自己，而同时却仍然把那最深处的我掩藏在面纱后面。”而我们知道面纱在霍桑的故事中是常常出现的。比如，在《教长的黑纱》（1836）里，帕森·胡珀（又一个清教徒的子孙！）以一种似乎是自相矛盾的方式抗议人们的缺乏坦率：他用面纱把自己的脸遮起来，直到死也不肯去掉。

427 爱默生及其追随者的超验主义可以说是欧洲浪漫主义在美国的一种变种，而霍桑在十九世纪四十年代也曾和超验主义者们有一过一些联系。1841 年他曾经加入布鲁克农场的超验主义者的团体，同他们一起呆了六个月。从 1842 年到 1845 年他住在康科德，在他的邻居中有爱默生、梭罗、玛格丽特·福勒和布朗森·阿尔科特等人。然而对于这些邻居们的思想，他是以一种十分怀疑的目光看待的，这一点他在给《古宅青苔》写的自传性的序《古宅》（1846）里提到过。对那些到康科德来朝拜爱默生的人，他是这样描绘的：“从来没有哪个贫穷的小村子来过这么多模样古怪、衣着奇特、举动离奇的人。这些人中的大多数自以为肩负着有关人类前途的使命，实际上都是一些乏味透顶的人。”霍桑在一些随笔中讽刺这些成群结队来拜见爱默生的人的天真无知，尤其是他们那种轻描淡写地将有关罪和邪恶的现实一笔勾销的态度。这些随笔中最著名的要算是《天国铁路》（1843）。在《福谷传奇》里，霍桑充分表达了他对超验主义的怀疑和不赞成的态度。

“我们的时代是一个向后看的时代，”爱默生在《论自然》（1836）中抱怨道，“它忙于为前人修建坟墓”。爱默生呼吁他同时代的人们抛弃这种对过去的崇敬：“让我们来要求拥有我们自己的名著、法典和崇拜的对象”。可以说，这种呼吁在《红字》中白兰在森林里鼓动狄姆斯台尔逃离波士顿的那一段中得到回响。她说：“从头再来呀！一次不成功，就一切希望都没有了吗？将来还有的是机会！你还可以得到幸福！还要去

行善！丢开你这虚假的生活吧！去找真正的生活！”甚至连海斯特这段话的文体也和爱默生的十分近似：它几乎全由简短的陈述句和祈使句组成。这样的效果显然是霍桑精心造成的。对于新教排斥、压制异己的严厉十分清楚的霍桑，对海斯特的这种热望不会没有相当的同情。正如他也同情后来的罗曼史中那些女人的类似企求一样，例如《福谷传奇》中的泽诺比亚、《玉石雕像》中的米里亚姆。这些罗曼史中的女人们常常和其中的男人们形成强烈的对比，她们热情奔放，完全不同于那些藏头露尾、战战兢兢的男人们。她们带着真诚的激情去欢迎浪漫主义的最激进的理想。

可是在霍桑五十年代的那些罗曼史中，这些理想总是由于环境或者人们自己的负罪感或者是旧时代的强大影响而遭到挫败。海斯特和狄姆斯台尔终于没有逃走；故事结尾的时候狄姆斯台尔登上台子承认了自己的罪过；若干年以后，海斯特“自愿地”回到波士顿，继续在胸前佩戴她在树林里扔掉了的红字。《带有七个尖角阁的房子》讲的是一个十七世纪发的诅咒如何到了十九世纪还在继续发挥作用——以说明霍桑在他的序言里所说的“真理”：“……一代人的罪孽会流传到后代。”这种对于过去遗留下来的持续不断的影响的意识，表明了霍桑同爱默生的激进、乐观、向前看的浪漫主义之间的距离。这一点在霍桑完成的最后一部罗曼史中又一次成为关键所在。在《玉石雕像》里，艺术家米里亚姆试图摆脱一个既与她本人的过去有关、也同罗马遥远的过去有关的神秘人物。出于对她的困境的同情，一位不明真情的意大利人多纳特诺杀死了这个神秘的人物。但多纳特诺终因不能忍受日益强烈的良心谴责而自首。而米里亚姆则和白兰一样，接受了一个悔罪的生活。旁人最后一次看到她时，她正跪在罗马的一个教堂里，“她的脸藏在一个面纱或面具的后面”。 428

然而，简单地认为霍桑和他同时代的那些热情奔放的作家不同，而把他归于反浪漫主义一类，将是大错而特错的。不管怎么说，赫尔曼·麦尔维尔认为霍桑是一个“天才的”作家，而早期的麦尔维尔正是那些充满热情的作家中的一员。霍桑嗤之以鼻的其实并不是浪漫主义本身，而是它流行的复制品，那种在他看来浸透着十九世纪美国文化的廉价的“精神性”。在《福谷传奇》等作品中，霍桑对这种文化做了入木三分的刻画。现在回到1851年版的《重讲一遍的故事》的序言上来：假如我们在霍桑的小说和故事中听到的声音是以一个“上流社会的人的风格”在十分友好地说话的话，那么这个声音所谈论的内容，不管它掩藏在什么样的面纱后面，却都是浪漫主义的重要主题：异化和孤独，自然和自然的冲动，潜意识的想象和梦幻等等。霍桑有时是用怀疑的眼光、而且更多地是用悲剧的目光来看待这些内容的。可是这并不意味着他不承认它们蕴含的力量和真理。《黑色胎记》里的叙事人写道：“真理是牢牢地裹在睡眠的袍子里进入我们的意识的，然后它就毫不留情、直截了当地谈起我们醒着的时候无意识地以一种自欺欺人的态度对待的那些问题。”一方面是“真理”的“毫不留情、直截了当”，另一方面是与之相对抗的“自欺欺人”，这两者间的矛盾是霍桑的主要题材，又是他的艺术的最重要的表现形式。

迈克尔·达维特·贝尔　撰文　　敖凡　译

赫尔曼·麦尔维尔

要充分理解赫尔曼，麦尔维尔的作品，首先要理解这位作家的内在发展过程，因

429 为这个过程起着支配作用，推动他去完成他那最伟大的作品，促使他去寻找各种文学体裁的极限，使得他毕生的事业成为一个有机的整体，从而超越了他的全部作品总和的意义。至少是直到七十年代初，一般人还把麦尔维尔的文学事业看成一条十一年的抛物线：它从1846年的《泰彼》开始急剧上升，到1851年的《白鲸》达到顶点，随后就直线下降，经过1852年的《皮埃尔》，1853-1856年发表在杂志上的一些文章，到达1857年的《骗子的化装表演》为止。随后就是长达三十年的在散文方面的沉默。这种沉默只是最后被《毕利·伯德》（发表于1924年）打破了一下。后来的批评家们改变了对《白鲸》之后的小说的评价，但是仍然迟迟没有承认他后来的作品（几乎全部是诗歌）的巨大价值。其实麦尔维尔的全部写作活动应该包括四十五年，其中有两个焦点：《白鲸》和1876年的长篇哲理叙事诗《克拉瑞尔》，此外还不乏其它杰出作品——其中最突出的要算1866年的《战事集》，一部关于内战的诗集——它们不仅本身堪称杰作，而且是一部其重要性和引人入胜的程度都不在其它任何同类戏剧之下的作者的内心发展的戏剧的一部分。

按照麦尔维尔自己的说法，他在二十五岁前"没有得到任何发展"，但实际上他的作品是受到他早年的环境和经历的影响的，在思想、内容上又受到他晚些时候所读的书的影响：他的两位祖父都参加过独立战争；在家里他是次子，而且显得不如哥哥聪明；他童年的时候，在纽约市过着安定的生活，但随着他家的破产和紧接着他父亲阿伦的去世，这种生活突然中止了；随后是家境的艰难和个人前途的无望；1839年他一方面为了冒险、一方面想摆脱困境而去当了水手，随船到了利物浦；此后是另一次对

430 他影响更深远的航行，即1841年他上了捕鲸船"阿古希耐"号，到了马克萨斯群岛、社会群岛和桑威奇群岛，三年半以后才随军舰"美国号"回到美国。从雷蒙德·韦弗（1921）起，麦尔维尔的传记作家们都强调指出麦尔维尔把自己说成"伊希梅尔"——被父亲遗弃、受母亲唾骂，又竞争不过得宠的兄长。麦尔维尔的被遗弃的感觉之所以变得如此强烈，和他当水手的经历有关。作为水手，他接触到大海。大海辽阔而空旷、

壮丽而又使人生畏；它的冷漠无情令人联想到上帝对人类的遗弃。麦尔维尔在太平洋上的经历的两个方面使得这种失落感更加强烈，而且给他对社会的看法留下不可磨灭的印记。首先是他的水手的特殊地位使得由出身的纽带同上流社会联系起来的他又由共同的经历和情感的纽带同被剥夺的下层联系起来。其次，他在波利尼西亚群岛同文明前的和半文明的社会的接触使得他用一个外来者的眼光来看西方社会，并且影响到他的历史观。

1844 年麦尔维尔从海军退役，回到家乡。他唯一的资本便是四年的冒险经历和能引人入胜地讲述这段经历的本领。据说，麦尔维尔成为作家纯粹是由于一个偶然的机遇，但是当他动手写出他在马克萨斯岛为泰彼人所俘的经历时，他发现为了使他的故事有个松散的情节，他不得不借用别的旅行家的经历，夸大一些事实，还要编造一些事情。他的故事还受到他后来在塔布提岛和桑威奇群岛的见闻的影响，使得它从单纯的回忆变成了对文化的考察，使他的叙述不仅带有对马克萨斯岛人生活方式的赞赏，而且又加上了对于传教士们和帝国主义者们在太平洋上的掠夺行径的义愤。

《泰彼：波利尼西亚生活见闻录》既不是严格意义上的自传，也不是浪漫的虚构的文学作品。它是冒险传奇、轶闻趣事、民族考察、社会评论的混合，写来饶有趣味而不带成见，描绘出一幅新奇、浪漫而又纯洁的南太平洋生活图景。批评家们对这部作品的意见主要集中在麦尔维尔对南太平洋岛土著的矛盾的态度上。当麦尔维尔作为游记的作者，要追求情节的生动、造成悬念的时候，泰彼人就成了可怖的生番，随时可能从他们埋伏的地点出来抓人；当麦尔维尔作为对美国社会持批评态度的社会评论家出现时，泰彼人又成为淳朴的土著，他们的原始、自发的生活方式和社会组织使得资本主义制度下的无情竞争和上流社会的矫揉造作相形见绌。这种写作目的上的两重性使得《泰彼》在对"原始"文明的评价上显得摇摆不定，但总的看来麦尔维尔对马克萨斯岛人是持一种出于文化相对论的欣赏态度，尽管有时他的立场会变得含糊不清。他钦佩他们和周围的环境和谐地相适应的方式；他们的单纯和幼稚令他惊奇；至于"高尚的野蛮人"的概念，他只是在抨击西方文明世界的"罪恶、残忍和无耻"时才加以利用。 431

《泰彼》受到教会刊物的攻击，麦尔维尔同意出一部经过改写的第二版。可是，在1847 年出版的《欧穆：南太平洋历险记》里，他又开始了对传教士文明的批判。这部书篇幅略小，但更加成熟。它以写一场讽刺歌剧式的兵变开头，结尾写叙事者和一个叫朗·高斯特博士的绅士兼无赖一道漫游世界的生动经历，但在这两部分中间却用六章的篇幅写了塔布提岛上不断恶化的情况。在《泰彼》中，麦尔维尔曾预言随着"文明人"的到来和他们掠夺大自然的产物、使尚未开化的土著沦为苦工的行为，马克萨斯岛上的生活将会瓦解。在《欧穆》里他则描写了这种进程在社会群岛发生的情形和它所造成的种族灭绝的后果，对西方的苦行主义对于当地原始部族的和谐而无拘束的生活方式的决定性胜利进行了思考。在两部作品中都可以看到一种对于十九世纪的思想意识的批判。然而，由于麦尔维尔还没有找到适当的名字来称呼他所看到的西方人

相对于自然、社团和自我的异化现象，他只得徒劳地求助于基督教的理想，将教会的宣言拿来和殖民地的无情现实相对照，眼看着历史作为一部无道德可言的惊心动魄的暴力剧而展开。自此以后，波利尼西亚群岛那遭受灭顶之灾的混沌状态对于麦尔维尔就具有两重喻义：从心理意义上来讲，它是文明人所必须重新获得的自发的兄弟之爱的源泉；从神话的意义上讲，它是和平和欢乐的天堂，不知满足的人逃出这个天堂，却从此深深陷入对于那种纯朴生活的怀念之中而难以自拔——这种怀念在《皮埃尔》里被叫做"处罚的梦"。

在1849年的《玛地：一次走向彼岸的航行》里，麦尔维尔不再满足于讲述旅行故事，而是一头扎进了"精神的王国"。那时他刚刚同伊丽莎白·肖结婚不久，住在纽约。开始的时候，他打算轻车熟路地把这本书写成一部"南海冒险记"，但很快就改变了主意：先是把它变成了叙事者塔纪和失踪的少女伊拉之间的浪漫故事，接着又把它变成了一个讽喻性的故事，写哲学家巴伯兰那和他的伙伴们在想象中的岛国玛地游历的故事——这最后一次的改变是他第一次认真读书的结果。

这部书的构思是陆陆续续完成的，各部份的衔接比较松散，然而这并不妨碍塔纪对伊拉的追求和巴伯兰那对理想的生活方式的追求彼此呼应，象征地构成一个关于堕落的神话。这神话反复出现在麦尔维尔的整个文学生涯中。他的主人公们总要因为罪恶或者理性的诱惑而离开伊甸园式的幸福境地，而后便在支离破碎的经验中挣扎，试图通过知识或者信仰将这种经验连成一体。《玛地》便是麦尔维尔对这个神话的一种读解。他不断用新的思想来推动它向前发展，而后越来越多地回到那些无法解答的关于宇宙的根本性问题。麦尔维尔在整个一生中都一直被这些问题所吸引：关于上帝和自然的问题；关于知识的极限；造物的冷漠无情。

432

作为浪漫故事，《玛地》是不成功的。它既没有足够的事实基础来赋予它真实感，又没有足够有趣的人物来加强戏剧性。然而，在所有的美国文学作品中，它最成功地表现出了人们横渡大西洋时一切关于自然和自我的罗曼蒂克的信心都在一片全然陌生的、似乎被上帝所遗忘了的汪洋大海面前消失殆尽，而被一种深沉的绝望所取代的那一瞬间。麦尔维尔和别的维多利亚时代的怀疑论者不同之处，在于他拒绝任何形式的宗教或者感情的妥协。麦尔维尔青年时代曾熟读《圣经》，又听过归正宗的讲道。这样，他便不可避免地认为在他水手生涯中所接触到的那个冷漠无情的世界之上必有一个造物主；他基本上是存在主义的人生观也以一种虽不适合但却根深蒂固的宗教的语言表达出来。在《玛地》里，麦尔维尔的宗教思想得到了较为联贯而确定的表现。麦尔维尔给这部书安排的双重结局——巴伯兰那在西林尼亚皈依入道的基督教，而塔纪则象拜伦那样"放弃"了事——预示着一种又顺从、又反抗的姿态。在以后的作品中，麦尔维尔就在文学的范畴内来解决生活中无法解决的精神危机。

《玛地》耗尽了麦尔维尔的文思，他于是转向莎士比亚和爱默生，去寻找新的灵感。不久，他就在谈论要把这部作品抛在"千英里之外"。可是《玛地》销路不畅；为了继续写作，麦尔维尔重又以他的水手经历为素材匆忙地写了《雷得本，他的第一次航

行》(1849) 和《白外衣;或军舰上的世界》(1850)，这是“两件东西”，是“……为了钱而造出来的”。不过，在那个限度之内，“在很大程度上”他还是说出了自己想说的话。

在《雷得本》里，麦尔维尔把他父亲破产和去世、他自己在青年时代遭受屈辱的经过写成了故事。故事里的主人公表面上适应了环境，实际上内心却受到了更大的伤害。故事是用一种忧郁而滑稽的调子写成的，但这却只能部份地掩盖作者内心仍然没有愈合的创伤。从它最初对纽约市的场景描写，到海上的航行，到对利物浦的贫困的勾勒，到返回美国的航程——满载移民的海兰德号就是阶级社会的缩影——《雷得本》从头到尾都显露出亚当·斯密的经济学的痕迹。这位经济学家的《国富论》被雷得本裹在破旧的猎装(落魄绅士的象征)里当枕头。随着雷得本的成长，作品由集中描写主人公童年时的个人悲惨遭遇转而更广泛地描写劳苦大众的一般的困难境地。然而麦尔维尔(或者说他的伤痕累累的叙事者)既认为社会变革的希望渺茫，便开不出任何良方，唯有寄希望于靠不住的人道主义理想，再就是死死抱住美国是全世界受苦人的避风港这个信念。

《白上衣》表现出一种更为成熟的对社会问题的理解。这在很大程度上要归因于一点，即麦尔维尔精心建造了一个军舰上的微型社会，然后将对这个社会的生活的分析 433 推广到更大范围，变成对教会之争的深刻而细致的分析。麦尔维关于在海军内实行改革的呼吁充满热情，也很有力量。然而当问题涉及更为广泛的社会改革时，尽管他坚信人类必须获得应有的权力和尊严，他却同时对人类的天性也有实际的了解，既不信任革命派对于社会秩序的攻击，也不相信浪漫主义者对受压迫者的理想化描写。麦尔维尔感到难以接受的是阶级社会中富人的傲慢和残酷，而不是阶级本身。在政治信仰方面，他和《独立宣言》、“高山布道”的精神是一致的，信仰一个博爱、民主的理想社会，希望在有限度地改变社会结构的前提下，使社会关系的内核得到再生。《白上衣》赋予这种信仰以新的力量，是因为麦尔维尔给民主找到了新的、现实的世界观作基础。随着一章接着一章关于战争、疾病、死亡以及命运的“武装中立”的描写将《白上衣》的最后一部分变得暗淡无光，《雷得本》里的那种对一个在上帝的爱抚下的人的博爱社会的向往被一个更加成熟了的麦尔维尔所描写的另一个博爱社会所取代，这后一种社会里没有上帝出现；在“内弗尔辛克号”上它的体现是杰克·察斯领导下的桅楼上的船员们，一群善良而勇敢的人。这个团体里的那种气氛不久就被麦尔维尔称做“体现在万物中的基督的自由和民主的精神。”

假若说《白上衣》里的那种富有生气的民主是后来《白鲸》里伊希梅尔的民主的预演的话，那么这部书里叙事者对他那冷而孤的伙伴诺德的着迷也有某种先兆意义。后来麦尔维尔的作品中出现了不少这样的冷冰冰的人物，他们的外表似乎表明他们具有内在的深度，因而吸引住了麦尔维尔的主人公们。青年时代的麦尔维尔有可能受拜伦的影响，有一种浪漫的感伤主义倾向，但到了1850年，他已经认为在伟大的人格和精神上的磨难二者之间有着某种联系，并且和各个时代为数不多的那些严肃的思想家们

找到了共鸣。这种和跨越时代的天才的认同帮助他承受了《玛地》的失败带来的打击。然而，孤独的思想家的自尊和他的基督教的民主思想也难以调和，并且给他带来一个哲学上的、同时也是文学本身的问题：他到底是一个高于一般读者、甚至于高于时代的新生的悲剧预言家呢，还是一个传播典型的美国式的民主博爱福音的大众小说家？

1850年8月麦尔维尔和霍桑结识。这给当时精神上孤独、左右徘徊的他提供了一个解决问题的推动力。有十五个月的时间他们同在伯克什尔，彼此是邻居——1850年9月麦尔维尔在马萨诸塞的皮兹菲尔德买了一片农场，离霍桑在伦诺克斯的小屋只有几英里——这段时间里两人在一起度过了许多夜晚，一边喝白兰地，抽雪茄，一边发表关于"本体论的高谈阔论"。这段交往给麦尔维尔关于崇尚真理的人之间的坦诚而友爱的关系的观念提供了内容，成了他心目中真正的友谊的范例。在霍桑身上，麦尔维尔看到了他在莎士比亚身上曾经看到过并为之叹服的那种"黑暗"和激情的结合。当他寻求这种结合的意义的时候，部分地由于托玛斯·卡莱尔的《论作为诗人的英雄》的影响，他领悟到了他在《白上衣》里曾经直觉地接触到的悲剧和民主之间的关系。"爱和幽默"是"眼睛"，透过它们，"伟大而深刻的理智"可以观察世界，他在《霍桑和他的青苔》(1850)里说，这是因为伟大的思想家所看到的乃是一片可怕的空虚，它将人们联系到一起，因为他们同是牺牲品。悲剧作家因为他的视野所及必然是一个民主派；麦尔维尔甚至暗示说悲剧作家本人即是个悲剧式的英雄，他站在高处承受着真理的雷电，只是在将这雷电转化之后才通过他的艺术传导给少数出类拔萃的人物，至于对普通民众，他付出的只有"对一切生灵的无限同情"。多数人认为，麦尔维尔在阅读了霍桑、莎士比亚和卡莱尔的作品之后，在1850年秋天重新构思了《白鲸》，而那时这部书他本来已经写了半年多了。如果是这样的话，那么《霍桑和他的青苔》便代表了麦尔维尔刚刚从他早期著作的束缚中解脱出来、对自己的观点充满信心、正满怀激情地要投入到一个建立在"传达真理的伟大艺术"之上的光辉而独创的美国文学的创作中去的时候的心情。

同美国文学的许多经典作品一样，《莫比·狄克，或白鲸》一方面是作者的主题和素材的自然结晶，另一方面，从成就上讲，又是一次"大飞跃"。作为伊希梅尔的故事，作者追随他的精神上的探求，讲述了他从开头的萎靡不振，到认识异教徒魁怏格，并由后者的影响而信仰人与人之间的兄弟之爱，到和大海、鲸、白鲸——一组代表着造物以及支配它的力量的形象——接触的经过。然而伊希梅尔对"捉摸不定的生命之灵"的追求同时也是读者的追求。读者由作品开头的引文导入探险的航程，然后就在伊希梅尔的友好陪伴和指引下去探索和发现。即使没有埃哈伯这个人物，《白鲸》作为十九世纪中叶美国文学中表现精神探索的杰作也毫不比《沃尔登》或者《草叶集》逊色。加上这个疯狂的中心人物，作品就成了十九世纪的一部关于旧文化在挣扎中死亡、新文化在痛苦中诞生的活生生的启示录。

埃哈伯追杀白鲸的行动源自麦尔维尔1849—1850年间所读的书(培尔、莎士比亚、

歌德、埃斯库罗斯、卡莱尔、《圣经》)。从思想上讲，麦尔维尔当时正为《玛地》中提出的本体论问题所困惑；从创作上讲，他正在接近一种强烈的反抗的姿态。莫比・狄克，一条"约伯的鲸"，是和那些原始的传说中的恶龙和海怪同属一类的，是那些肆虐 435 于创世之际的混沌的力量的象征；而埃哈伯则是柏修斯、圣乔治式的人物，自愿担当起救世的重任，去实现《以赛亚书》中的预言(《白鲸》开头的"引文"中有《圣经》的这一部分)，去"屠杀海里的恶龙。"在这个普遍意义的神话的基础上，埃哈伯又是一位十九世纪的思想家。他为横在人类的需求和实际的经验之间的深渊而痛苦，但同时他又太执着，不愿降低生活的追求；太相信神灵，不愿将这个沉寂的世界送给唯物主义的无神论。他的追捕行动实际上是一场维多利亚时代的复仇梦，是绝望的前基督徒对背叛了基督教预言的宇宙的进攻。

为了克服美国文学没有史诗的传统的困难，使他的材料能够配得上他的雄壮的主题，麦尔维尔借用了旧世界的形式，而赋予它以新世界的精神和色彩。鲸的庞大体积是制造宏大气势的天然手段，但麦尔维尔还调动了英雄文学的种种传统成分，例如战争、忠诚、宗教圣典、神话等等，此外还利用了美国的辽阔广大和它的独立的个人主义等等新成分。埃哈伯这个"穷捕鲸的"不允许有惊人的气度和不凡的谈吐，这给麦尔维尔造成一个特殊的困难。既然不能用"华丽的衣饰和宅第"来武装他的主人公，麦尔维尔只好另想办法。他借鉴莎士比亚悲剧的铿锵语言，采用贵格教派的古雅语汇以及夸张的色彩，给他的主人公制造了一种"大胆的、神经质的、高尚的语言"，来作为无韵诗的代用品。其他的人物麦尔维尔采用了类型化的手法，给他的捕鲸船配上各种代表性人物，他们这些"人类的代表"(" Anarcharsis Clootz" deputation)经他对美国的缪斯，"伟大的民主之神"的呼唤，便成了悲剧中的合唱团。

麦尔维尔面临的最微妙的问题之一是在埃哈伯和读者之间建立某种沟通，使得埃哈伯的疯狂显得象是普通人身上都可能发生的，使得他这追捕显得象是发生在一个读者可以辨认出来的世界里，使得这个世界不知不觉地过渡到另一个神秘、可怖的世界。悲剧的眼光和疯狂的交接点是对虚无的强烈的感知，这种感觉如此强烈，以至于它造成了一个幻想世界，使绝望的情绪可以在其中渲泄，而不会受到通常的道德和理性的约束。在《莫比・狄克》、《白鲸》等章节里，麦尔维尔着力描绘了这种极度绝望的心理，使它成为读者自己的一种切身感受。和"疯狂的埃哈伯"以及他对造物的狂怒保持着距离的伊希梅尔则将我们带回到狂热而无法逃避的同情的境地("你对这种疯狂的追杀感到惊奇吗?")，似乎我们在虚无的雪原中感到的恐怖在埃哈伯的"无畏的、不可调和的、超人的复仇"的幻想中得到了发泄。

和《白鲸》中的反抗的戏剧场面相平衡的是作品中不断出现的关于鲸和捕鲸的说教；如果读者愿意的话，完全可以把它看成是生活的说教。作为埃哈伯的追捕行动的 436 背景，那些关于鲸的章节展示了一个神奇而陌生的世界。它的表面风平浪静，实际上却潜藏着吃人的暗流。这些部分看来没有什么情节，但是伊希梅尔和大海、和大海的生灵的接触，本身就是十分有意义的行动。伊希梅尔认识到自己在宇宙中的孤独。作

为回答，他以一种“温和的无赖”的态度来面对世界，以亲切的关怀来对待人类。和水手伊希梅尔的精神历程相对照的是叙述者对白鲸的考察。这头“可怕的神秘的怪物”使人想到造物的全部力量，甚至想到造物主本身——它其大无比，令人恐怖，神秘莫测，沉默无声。在《捕鲸学》一章中开始的要“给这头庞然大物穿上鼻子”的勇敢的尝试——埃哈伯要用武力来征服这头海中巨兽，伊希梅尔则想用知识来驾驭它——在《尾声》中以失败而告终。但是伊希梅尔在失败中赖以绝处逢生的喜剧性的高超技巧是不断进取精神在理智上的胜利，和埃哈伯的狂暴的方式不同，它给人以新的生命力和新生机。

总之，《白鲸》的叙事和主题的结构都表明麦尔维尔极力要驱除他自己身上的以及美国文化中的埃哈伯的成份。他力图通过对它的充分表现，并且用伊希梅尔的健全的理智将它包裹起来的办法来做到这一点。随着埃哈伯的狂暴的加剧，这个开始以人类的赎救者自命的人物变成了恶人、替罪羊，成了我们对造物的怒气的发泄的对象，而终于被抛弃、被处死了。从“皮阔德”号这艘十九世纪的意识世界之船的残骸中，伊希梅尔出现了。他同我们一样，暂时地摆脱了埃哈伯，可以自由地去充当那轻松而敏感的讲述故事的人、新一代的民主的人的代表：快活、不妥协；荒诞主义的、人道的；喜欢面对事实开动脑筋，用自身的无穷的创造力来拯救世界的空虚。

《白鲸》就情感和戏剧性而言都仍然是埃哈伯的书。这有可能是因为麦尔维尔在更深的层次上同埃哈伯有着联系。在《白鲸》对创物的道义上的抗议背后，还隐藏着一种和那不情愿的创世主在精神上认同的决心。在《蜡烛》一章里，埃哈伯抓住了带电的链条，就是这个核心的梦想的形象化。这个形象不久在《皮埃尔》里恩塞拉都斯的神话中又出现了。两本书里出现的都是人的形象，是被上帝遗弃了的、决心要向上天挑战、以证明自己的神一般力量的人。《白鲸》这部作品和麦尔维尔1851年春天起写给霍桑的那些书信之间有某些共同之处，表明麦尔维尔在想象中和埃哈伯有多么深的认同感，这同他在哲学上和伊希梅尔的认同是十分矛盾的。《白鲸》的结局对于麦尔维尔是一次暂时的精神净化——他告诉霍桑说，“我刚刚写了一本坏书，现在我感到自己象羔羊一样纯洁”——但是，当麦尔维尔从他的令人兴奋的藐视神的梦中醒来，面对尘世上的债主、批评家和家庭的义务等等现实时，情形又如何呢？

437

不考察麦尔维尔内心世界的这一部分，就无法理解《皮埃尔，或意义含混不清》的变了形的世界，也就无法理解这部使麦尔维尔失去读者、使人们怀疑他的神智是否健全的作品。有的人推测说，麦尔维尔开始写《皮埃尔》的时候，是想把它写成一部通俗的罗曼史，使它适合主要是妇女构成的读者群的口味，而把它更深刻的意义掩藏起来，留给少数人来欣赏。然而作品的实际情形同这种说法相去甚远。《皮埃尔》毫不掩饰它的阴暗的主题，反而一开始就把它明明白白地展示出来。作品的曲折、滑稽模仿式的文风似乎也有意被用来使读者疏远。甚至连麦尔维尔选择的形式也是同样地不受欢迎的：他采取了一种充满大段分析的“教育小说”（Bildungsroman）的形式，还让他的主人公离开正常的生活轨道、去保护他父亲的私生女，他的同父异母妹妹伊莎贝尔，

最后陷入“极端的愚蠢和罪孽”而不能自拔。其实，《皮埃尔》这部扭曲了的感伤罗曼史只是麦尔维尔探求的又一种表现形式。不过这一次麦尔维尔对他的主人公采取了一种讽刺的态度，并且把他的高尚的外部表现分解为一系列的潜意识的动机和不可抗拒的外力的影响。

《皮埃尔》由形而上学转向心理问题，标志着麦尔维尔作品的着重点的一个重要转移。作品给人一种不正常的感觉，这或许是来自麦尔维尔在剖析英雄行为的动机时的那种轻蔑中夹着惋惜的态度，仿佛他正在解剖自己身上埋藏很深的某个部分。乱伦是麦尔维尔的一种手段，用以显示那即使是最高尚的行动也无法不受其沾污的心理色素；它是一种象征，用以揭示所谓真理的追求者把自己扮成理想化的、精神世界的半人半神时的自我陶醉。皮埃尔为了伊莎贝尔牺牲了自己的母亲和未婚妻露西，他“情愿让人类唾弃，只要能感觉到来自远比人类更高尚的世界的支持”，可是他渐渐意识到“神灵们同样鄙弃他，拒绝接纳他”。《皮埃尔》的痛苦的诚实（它和作者本人的生活有许多甚至连细节都相似的地方）是麦尔维尔从探索的冲动的退缩；本来他是服从这种冲动，而且也是拿自己的身家性命去冒险的，他曾把希望寄托在自己的理性的历程上，想象自己会和霍桑等人一起“形成上帝的一系列的路标”，分布在“没有边际、没有路径、但仍然是美好的、生机勃勃的旷野”里。但是霍桑在1851年11月离开了伯克什尔。由于一些我们只能猜测的原因——也许他再也难以维持和埃哈伯的过份接近的关系，也许他突然发现他对上帝和真理的追求竟然源于一些心理上的潜意识，也许“新的真理的突然显现”使他产生了动摇和怀疑——麦尔维尔逐渐产生了一种被出卖的感觉，世界的解不开的谜变得越来越多，到头来倒是认识世界的人的地位成了疑问的对象。在 438 《皮埃尔》里，随着麦尔维尔对他的主人公的毫不留情的暴露（如果不是它本身也包括着极大的痛苦的话，这样的不留情就可以称作残忍了），他关于“上帝的路标”的幻想变成了关于被上帝愚弄的傻子的一场恶梦。

表面看来，麦尔维尔对《皮埃尔》的故事发展的安排是要通过一系列的醒悟的过程把他的人物引向虚无主义的立场和自我毁灭。首先是有关道德和宇宙的醒悟（世界充满罪孽、宇宙的起源充满着谜）；接着是心理的醒悟（自我原来有这么多很深的层次）；然后是认识论的醒悟（“真理的捉摸不定”，使认真的作者遭到嘲笑）。可是当麦尔维尔开始接触到皮埃尔的“初出茅庐的作家”的事业时，他打乱了书的进程，用讽刺的口吻对当时的文学界作了一番描述，然后又开始了一个反方向的过程，这个过程最终将皮埃尔重新塑造成一个讲真话的英雄，一个被贫困、极度疲劳和普遍的昏庸和糊涂所困扰的人，和麦尔维尔本人很相近。到作品达到恩塞拉都斯向天庭发泄狂怒的那幕高潮时，《皮埃尔》的锋芒又转而向外，它最初要去暴露的那种精神上的英雄主义又重新得到肯定。但是在麦尔维尔自封为神的冷峻举动中，没有任何对于神的首肯的梦想，或是对人的沟通的希望，或是对他自身的理性的新发现的信心。企求和梦想在这里凝固了，凝固成一个孤立的、无望的反抗上苍和社会的姿态。

到了1852年夏，麦尔维尔的发展过程中最迅速、最快乐的一段就已经结束了。随

着年龄的增长，麦尔维尔的眼界会加深、扩大，然而发展不再是"我"的热情奔放，戏剧般的漫无目标的旅行，而是冷静地面对生活。麦尔维尔这时失去了读者的拥护，精神上面临崩溃的边缘。他于是匿名给《帕特南》杂志和《哈泼斯》杂志写稿，换回不能算丰厚的稿酬，度过难关。从1853年到1856年，他在这两家杂志上发表了十四篇故事和随笔，此外还发表了连载故事《伊斯雷尔·波特》。这些杂志要求麦尔维尔作出一些妥协——"不会有任何会惊动那些爱挑剔的人的东西"，"不会有过分严肃的内容"，麦尔维尔向《帕特南》杂志的出版商就《伊斯雷尔·波特》的内容保证说。于是他一方面被迫小心翼翼，不敢触动读者敏感的神经，另一方面他仍然决心说出自己要说的话。他掌握了含蓄的艺术，巧妙地操纵他的时而说反话，时而又靠不住的叙事人，乃至于读者们至今仍在争论究竟哪一个叙事人（如果的确有这么一个的话）说出了作者本人的观点，哪些叙事人是讽刺的对象，哪些是中立地分析的对象。《皮埃尔》出版后不到一年半，麦尔维尔就给他的著作找到了新的基础，这也就是对他触动最大的思想上的发现：所有的真理的认识实际上都植根于个人的情感和生活的经历，所以都更加适合戏剧性的、旁敲侧击的艺术，而不适于真理的追求者那种直截了当的方式。

439 这些故事虽然多数是滑稽的，但其中到处是失败、无可奈何的妥协、无法解除的痛苦。巴特尔比的反抗比起埃哈伯来调子降低了（"我希望不要这样"），但仍然可以说是某种程度的胜利；然而更能表现这些故事的主题的是那位当律师的叙事人的话："唉，巴特尔比！唉，人啊！"——这感叹适用于所有各种各样饱经磨难的人物，这些人当中最好的（例如《恩坎特德斯》里的亨尼纳）也只不过是在谦卑地忍受罢了，而这就是现在麦尔维尔的英雄行为的表现。关于宇宙本原的问题在这些故事里很少以明显的方式提出来；上苍的沉默对于伊希梅尔和皮埃尔来说曾经是一个待发现的对象，但在这些故事里却成了不引人注意的背景，在这个背景之上麦尔维尔的人物们受着精神的或是肉体的痛苦，光明和黑暗的两种人生观相互对抗着，给故事造成戏剧的和思想上的冲突。解释麦尔维尔作品的人们尽可争论这位故事大师写的究竟是关于人类的还是关于他那个时代的故事，但是在他那些最出色的故事里，这些不同层次的意义溶为一体，造成了比《白鲸》或者《皮埃尔》更为动人心弦的悲剧，因为它更现实更深刻地反映了人的生活。围困和压迫巴特尔比的力量同时来自社会经济、心理、以及存在等方面，同样，《单身汉的天堂和姑娘们的地狱》里"魔鬼地牢"纸厂骇人听闻的情形既有新英格兰工厂制度方面的原因，也有生育的生理过程方面的原因，也有自然的沉重的、刻板的规律方面的原因。

《代笔者巴特尔比》毫无疑问是短篇小说中的经典著作；《雄鸡喔喔啼！》和《我和我的烟囱》虽不如《巴特尔比》那样出名，但在喜剧性作品中也算上乘，《贝尼托·塞列诺》同样是非常出色的作品，它使人想到后来的康拉德。如果说这些故事有时也令人失望的话，那通常是由于情节太单薄。或许麦尔维尔一时找不到足够的素材，或许他有时把一个简单的情节使用得过了头。

在《伊斯雷尔·波特：他五十年的流亡生涯》这部关于革命战争老兵的故事里，麦

尔维尔采用了借用别人的作品和采取松散的、恶汉冒险小说式的结构的办法来应付连载小说不断的创作的需要，但由于杂志定期出版的压力，加上他精力渐渐衰退，这部书成了一部高明的混饭吃的作品，只在麦尔维尔求助于本杰明·富兰克林的时候和他在写到波特后来在伦敦的凄苦岁月的时候，才显示出一些出众之处来。波特是一个冷漠机智的美国人，作为一般的美国人的代表，他先是受到战争的两面——富兰克林的狡诈和约翰·保罗·琼斯的虚荣——的利用，然后又被马尔萨斯的贫困、家庭、以及残酷竞争的法则的无情的车轮辗压在地。在一家英国砖厂里干活的波特，甚至成了创造世界的上帝的形象。亨利·戴维·梭罗在1854年曾经怀着欣喜之情问道："人是什么呢？难道不是一块解冻的土么？"似乎是和梭罗的提问相呼应，麦尔维尔也在五十年 440 代中期问道："凡人是什么呢？难道不是几铲不幸的泥土么？他被铲到模子里，再倒出来晾干，但很快就在阳光的烘烤下变得奇形怪状了"。

麦尔维尔最后一部完整的叙事作品是《骗子的化装表演》。如果《伊斯雷尔·波特》可读然而不耐读的话，那么《化装表演》就可以说是精彩出色而且手法和主题都十分复杂。麦尔维尔写这部作品是受了五十年代一个名叫威廉·汤普森的人的故事的启发。这个汤普森爱在人们的"信任"上做文章，使得骗人的诡计带上几分哲学味道，也给麦尔维尔提供了一个方式来探索关于信仰的矛盾，解剖美国社会普遍存在的乐观和虚伪。故事发生在密西西比河上一艘名叫"诚实号"的船上，时间是四月的"愚人节"从日出到午夜。这部作品是一部所谓解剖小说——在这类作品里，人物和事件被用来作为剖析某种观点的例解；有时，这种剖析是从一个观念的各个不同的侧面去进行的——它主要是由以不同的伪装出现的骗子同他骗的对象们之间的一系列对话构成的。这部书在很长一段时间里都被当成一部不成功的小说，但现在它被认为是体现了作者高超的讽刺技巧和把握能力的经典之作，尽管人们对它的理解仍然各不相同。

一种传统的理解是把《化装表演》看作依照霍桑的《天国铁路》写成的讽喻式的作品。魔鬼降临到"诚实号"的世界里，散布一种能使人在不知不觉之中丧失力量的乐观主义；凡是上了当的人都将走向精神上的死亡。后来的分析则不大重视骗子代表什么和目的是什么，而更加重视他在暴露那些受骗的人的混乱的哲学这件事上起的作用，而作者麦尔维尔可以说是在对晕头转向的读者们玩一场文学骗局。还有一种说法是，《化装表演》是麦尔维尔对自从《泰彼》起就一直困扰着他的关于基督教教义和现实世界的冲突问题的一个喜剧式的全面总结。他在书中的第一章里划定了问题的范围——象羔羊般诚实的人说的"善良不可有邪念"和理发师说的"不相信任何人"——麦尔维尔把有关宗教和道德信仰问题的种种矛盾通过骗子这个人物以不可回避的方式摆了出来。这里最根本的矛盾是，一方面，那种"过份清醒"的对生活的观点"不用说比那种过份迷醉的观点更接近真实"，如象那位持怀疑态度的皮奇说的那样，但另一方面，坚持一种过份阴暗的观点会培养起一种有害的厌世情绪。皮奇和科兹默波利滕（骗子最巧妙、最迷人的化装）之间的那场关键的对话道出了全书的实际问题，这个问题也成了麦尔维尔生活的实际问题：一个对世界持阴暗观点的人应该"孤独而清高"地

生活呢，还是应该加入到那虚假但是甜密的欢乐场面中去呢？

对这个问题《化装表演》没有给出答案，但是它将最猛烈的攻击指向了那些自称441在哲学上的乐观和现实的谨慎之间找到了平衡点的人：查理·诺伯尔，一个嘴上称赞友爱、心里愤世嫉俗的专在船上鬼混的人；马克·怀恩瑟姆，一位莫测高深的哲学家（爱默生是他的原型），他的议论虽然高尚，却在哲学家的弟子埃格伯特的自私自利和斤斤计较中显露出了它们现实的一面；还有船上的理发师，一个典型的老于世故的人，他嘴上说的是相信，而行动的出发点却是不相信。和这些自鸣得意的伪君子相比，科兹默波利滕·弗兰克·古德曼大约可以算得上诚实和善良的典范了，然而在麦尔维尔的世界里，美德如果因为害怕伤害敏感的神经而拒绝正视黑暗，那它就不算是真正的美德。同时麦尔维尔也没有肯定和认可那个仇视印第安人的约翰·莫尔金克上校；他对待邪恶的那种水火不相容的激烈态度同麦尔维尔所鄙视的拐弯抹角、见风使舵恰好形成了鲜明的对照，然而也不能加以仿效。从精神上讲麦尔维尔更接近那位嘴硬心软的皮奇，一个"板着面孔的慈善家"，只要生活中透出一点点光明，他就忘掉一切幻灭感，变得充满信心。皮奇表面的坏脾气是他自卫的手段，而麦尔维尔的自卫手段是拒不承认任何立场，采取讽刺手法，把关于信仰的每一个问题都巧妙地引进死胡同。到《化装表演》结束的时候，就再也没有什么故事看上去是值得写的了，因为不可能再有什么东西可说了。

1856年夏天麦尔维尔写完《骗子的化装表演》时，他才刚刚满三十七岁。他还会有一次创作生命，然而在当时没有什么比这看起来更加不可能了。当时，他的家人对他的精神的脆弱状态非常担心，催促他开始了一次到欧州和近东的七个月的旅行。

麦尔维尔在这次旅途中记的日记内容无所不包，把它们联系起来的唯一线索是他的日程。这些日记读起来就象他的那些寻求真理的故事，其中反映了一种衰落感，它在以后的二十年里逐渐形成了一种对历史的理解。旅程的核心部分是在埃及和巴基斯坦的四个礼拜。这是一次回溯到犹太教和基督教共同的发源地的朝圣，是一次到上帝的荒原里去的冒险，就象伊希梅尔到海上去一样。大沙漠的"可怕的"空旷正应合了麦尔维尔关于神性的空洞的直觉；但尽管在这之后他又看到了朱迪亚的可怕情形和耶路撒冷的简陋破败（后来他在《克拉瑞尔》里描绘了这些经历），在返回途中那些意大利的光彩夺目的画廊又使他精神振作起来。晚些时候，在1857年的秋季，他追述了那时的感受。既然放弃了小说写作，一连三个冬天他都去作巡回演讲。第一次演说的题目就叫做《罗马的雕塑》。同他的读者疏远了的、对现代世界充满蔑视的麦尔维尔在《罗马的雕塑》里转向了内部世界，把乌托邦由历史的时空搬到想像的王国，把新的铁442器时代——科学的、实用的、进步庸俗化的时代——同"古代生活特有的高尚的美"对立起来，最后归结到个人对美的追求。麦尔维尔从他的旅行中得来的关于艺术和文明的理论过于高雅，不可能长久吸引他的注意力，但它帮助他在事业上的过渡时期中调整自已的立足点：他对美国生活的那种个人的愤懑之情变成了一种历史的怀疑论，它

成为他的社会观的基础；它还促使他在五十年代末去探索另一种更加形式化、更少模仿性的艺术——诗歌。

关于麦尔维尔的第一部诗稿（1860）现在知道的很少。其中有些作品在整个诗集被放弃许多年以后，可能经过修改，一部分以《昔日游历的果实》为题出现在《梯摩里昂》(1891)里，一部分收在麦尔维尔死后出版的《杂草和野生物》(1924)里了。几乎可以肯定这些作品都是比较轻松的；在刚读过查普曼的荷马史诗的译本和阿诺德1853年《诗集》的序以后，麦尔维尔有可能怀疑过史诗式的题材在现代世界里是不是可能。但不久他就写道："战争又会造出史诗、造出诗人"，并且在南北战争里找到了既是时代的、又是不朽的丰富的题材，同时也重新给自己找回了自从他在《皮埃尔》里冒犯读者以来就没有享受过的地位：一个代表国民心声的作家。

《战事集》是自由诗体式的记述南北战争的作品，大部分是1865年4月3日里士满被攻陷后写成的。诗集一开头就很有气势，首先出现的是约翰·布朗的身影，他使美国的土地上空浓云密布；接着是萨姆特要塞的炮声响起以前的几个月里痛苦的忧思；然后是写北方小伙子们乐哈哈地开向马纳萨斯的令人毛骨悚然的田园诗。贯穿这些诗的是这样一种意识：那即将来临的战争将使人们猛醒。《战事集》提出的问题是人们在充满暴力的历史进程中如何明智、宽大为怀地生活，笼罩着整个诗集的忧虑不是联邦是否会消亡，而是它在经历这场苦难之后，虽然会因"磨炼而更有力量"，但却可能也会"握有上天不曾授予的权杖"。

《战事集》中的诗作单独看来成就高低不齐。它的出色之处在于各种不同的声音和情绪的交错以及麦尔维尔利用这种形式将人们共有的战争经历编织而成的神话。在第六首诗（《莱昂》）里，诗集开头的那个不安的、思虑的发言人不见了，取而代之的是一个新的人物，一个桂冠诗人，他用越来越理直气壮和喜气洋洋的声音庆祝北军的胜利，赞颂北军的英雄。这桂冠诗人对联邦的维护部分地也是麦尔维尔的态度，但他那种激烈地声称北军受上帝庇佑的说法却被麦尔维尔从各方面加以限制：各首诗的安排、那些喜气洋洋的诗内部包含的讽刺、那些出自次要的发言人的诗、以及麦尔维尔对哪怕是"正义"的战争的恐怖的描绘。随着战事的推进和北方的情绪的愈加激昂，麦尔维尔又引进了一个更加清醒、更有权威的声音。这是一个调解人的声音，他将战争的 443 罪责问题化解为对普遍悲剧的承认。现在清楚了，战争的永久性的遗产就是战争给人们上的黑暗的一课。它粉碎了关于美国不会受历史的山洪暴发的袭击的梦想；作为补偿，它也展现了"奉献的权杖"（麦尔维尔对"未经授与的权杖"的回答）的前景，预示了"希望变得明智/青年变得成熟"的前途。

在麦尔维尔为美国设想的通过苦难获得赎救的途径和他自己追求的创作事业的复苏这两者之间存在着一种并非偶然的联系。假如说内战后来是证实了他关于这个国家的梦想的破灭的话，那么它也召唤美国人抛开了物质的享受，走向牺牲，造成了教育他们的希望，使他们意识到博爱的民主的悲剧基础。战争激起了麦尔维尔的真正爱国热情，但是，使《战事集》能够成为一部感人作品的动力则来自作家内心更深一层的

一种信念，即一个富于想象的作家仍然可能促成一个更加高尚的美国的诞生，并且在这样做的同时也使他自己脱离了默默无闻、无所作为的境地。

假如麦尔维尔存有任何这样的希望的话，那么它必定已在战后重建的痛苦历程和《战事集》所受的冷遇面前碰了壁。麦尔维尔又回到从五十年代起一直伴随着他的孤独之中。他现在住在纽约市；1866年12月，他接受了纽约海关的一个职位，他当时一定感到这是他的道路上的又一次重大转变，就象当年他开始写《泰彼》时一样。他的精神生活更加深化了。但他几乎完全以书籍以及自己的回忆为伴。孤独之中，关于信仰的思索又占据了他的心灵。他也想到了新近逝世的霍桑。后者在英国和美国的一些笔记刚刚出版，其中有对他的印象，这使他回想起两个人之间没有什么结果的亲密往来，重新思考和霍桑的关系。

《克拉瑞尔：一首诗和一次朝圣》是麦尔维尔成熟时期的力作。在这部长达18,000行的叙事诗中，麦尔维尔融入了他的思索和情感，通过对一群不寻常的现代朝圣者的旅途和对话的描写，触及了现代文明的危机问题。克拉瑞尔是一位年轻的美国神学院的学生。他到耶路撒冷来是为了重新燃起自己的信仰。虽然这座圣城已不复有昔日的光彩，但他在对一位从美国移民来的犹太女孩露丝的爱中得到了安慰。作品的前面一部分主要写克拉瑞尔在城市里游历的情形。但当写到朝圣者们通过沙漠时，克拉瑞尔的主要地位就被更加复杂、更富于表达能力的朝圣者们取代了：温文尔雅的圣公会教士德温特是进步和自由的宗教的代言人；那位颇能吸引人的隐士瓦因是按霍桑的形象塑造的；爱冒险、不停地追求着的罗尔夫既认真，又善于应酬，这很象青年时代的麦尔维尔；莫特曼从前是个革命者，他对人类感到不满，对上帝也感到失望；昂加尔是个满腹怨气的南部军官，从他口里说出了全诗对现代社会最尖刻的批评。各种思想之间的戏剧性冲突在《沙漠高地》一节里集中地表现出来，朝圣者们争论善和恶、科学和信仰、信条可不可以改变、西方民主的前途如何等等问题，而此时“平静地俯视着分裂的沙漠的，是无边的、清澈的、空阔的天空”。这一章很适于选入文集，但从它里面很难看到麦尔维尔如何戏剧性地刻画人物，把一场哲学争论变成了对哲学家们的表现，有单独亮相，也有通过他们彼此之间的紧张关系进行的描写。其中德温特尤其是个塑造得非常生动的人物。他和其他朝圣者们的对话在心理描写上更加细致入微，在姿态、语气等的细微差别上更加准确——总之，从艺术上讲比麦尔维尔小说中类似的场面都刻画得更加成功。

作品中与对信仰以及怀疑的探讨交织在一起的还有另一条线索，即克拉瑞尔寻找精神上的伴侣的努力。在这里作者突出了克拉瑞尔对瓦因的注意。在约旦河边一间村舍里的那一幕达到了高潮，克拉瑞尔试图去接近瓦因，而后者却报以“拒人门外的神色”。这一章里的微妙的抒情方式使人联想到《霍桑和他的青苔》以及在霍桑去世后不久开始写作的表达一种爱和疏远的复杂情感的抒情诗《挽歌》的语言。在《克拉瑞尔》里，麦尔维尔把两人之间这种感情交流的失败普遍化为一般交流的失败，普遍化为人与人之间的关系在缺乏信仰所带来的痛苦面前的无能为力。不管克拉瑞尔和瓦因

的关系是否和作者本人的经历有这样的关联，诗中把理智的和抒情的内容联结起来的主题，是人在冷漠而陌生的世界中对庇护和完整的人格的渴望与追求。

随着昂加尔在旅程后半部的出现，《克拉瑞尔》发展成了对现代民主社会的精神状况的分析，尤其是针对美国的。昂加尔是荒野里的伊希梅尔，对自由资本主义的种种罪恶大声抗议；他又是一个反动派，站在"原罪"的立场上对一切主张人力可以改善世界的观点横加攻击。他是麦尔维尔的双重社会观中否定面的代言人，而这否定的一面随着作者年岁的增长已变得更加尖刻。有关昂加尔的那些部分是麦尔维尔的《文化与无政府状态》，它试图在即将降临的"民主的黑暗时代"的恶梦和由诗中的罗尔夫所代表的温和但却以悲剧性为基础的人道主义之间保持一个中间位置。在麦尔维尔的其他人物以恩塞拉都斯式的向天庭造反的方式证明他们具有与神同等的地位的时候，罗尔夫充其量只能象凡人所能做到的那样无声无息地活着，而没有意识到这本身便体现了神性。充满疑虑的克拉瑞尔觉得罗尔夫的这种不可知论的路线太难实行；他在对与露丝的幸福生活的憧憬中找到了安慰。可是露丝死了，正如麦尔维尔的一切天堂都注定要不可挽回地失去那样；而克拉瑞尔的命运——麦尔维尔在暗示人类的命运——便是以他能做到的最好的样子背负着他的十字架，在这个为分离和疑虑笼罩着的沦落的 445 世界上继续不停地走下去。

《克拉瑞尔》在当时没有引起注意，而且到现在也还没有吸引多少读者。它仍然不失为维多利亚时期的一部关于信仰和怀疑的伟大的诗作，不仅体现出敏锐的洞察力，包含着深刻的哲理，而且在诗的艺术上也有一种独特的、罕见的俊美。

从《克拉瑞尔》出版到麦尔维尔1885年从海关退休，再到他1891年去世，他的生活外表上看来几乎是一片空白。如果说在他的家人看来晚年的麦尔维尔尽管有时脾气仍然很坏，但总的说来显得更加平静的话，那么在外人眼里这位高大而老迈的作家是有意不引人注目，以此作为自我保护的手段，对任何想让他本人或者他的作品和公众见面的努力都不予理会。

《约翰·玛尔和其他水手》(1888) 是他晚期最好的一部诗集，在以其题目作为书名的那首诗里，麦尔维尔借一位远离大海、居住在不友好的人们中间的一位年迈的水手对旧日伙伴们的回忆来表达他自己和时代格格不入的感觉。还有一些诗也带着怀旧的色彩。《杰克·罗伊》以虚构的形式表达麦尔维尔对"美国号"上的一位伙伴杰克·蔡斯的怀念；《新郎狄克》是一位退休的下级军官的独白，它把读者带回到《白上衣》的世界，不过，五十年代的麦尔维尔的那种抗议现在被一种挽歌式的对旧日英勇事迹的歌颂代替了。但《海的歌》表现的却是完全相反的情绪。这一组诗写的是关于沉船和其它灾难的故事，它们将大自然的险恶展示给无知的人们，向他们诉说人生的不幸。全书最后以一种低沉、妥协的调子结束（"我治愈了创伤，我歌颂那无情的大洋"），但是，和那些充满同伴情谊的关于水手们的诗篇相比，《海的歌》的这种克制显得特别地悲凉，表现出一种矛盾的世界观：勇敢的精神和崇高的情怀只属于过去；留给今天的唯有痛苦而沉默的忍受。

《梯摩里昂》(1891)是一本更加松散的诗集。其中情感最强烈的诗是关于真理的信仰者的种种考验和报偿的，似乎麦尔维尔在询问自己长久地献身艺术是否值得。其中《梯摩里昂》一篇借普卢塔克作品中关于这位科林思地方的军人政治家的传说来折射麦尔维尔自己一生的遭遇。它可以说是《皮埃尔》的部分的再现，但这一次麦尔维尔给作品想象了一个报复式的结尾。本已被忘恩负义的人们疏远、也被对此听之任之的神灵冷落的梯摩里昂挺身出来挽救了国家，然后又自动地离去，以此表示对那些现在重又开始赞美他的人们的轻蔑。梅尔维尔自己拒绝纽约的文学界的邀请，也带有一点同样的意味。《约翰·玛尔》和《梯摩里昂》表明麦尔维尔对于大自然的冷漠和人世的无情仍然耿耿于怀。他最后一本诗集《杂草和野生物，还有一两枝玫瑰》(作者逝世后，1924 年出版)里的轻松的田园诗格调，似乎表明他在生命即将结束时终于妥协了，但事实上这一集里的大多数诗篇都是在 1887 年前写成的，其中有的甚至可能是三十年前就写好的。献给作者妻子的《杂草和野生物》其实是《约翰·玛尔》的补充，它写的是陆地，比《约翰·玛尔》更温和，但这种宁静与其说是代表作者的精神上的转变，不如说是一种纯粹的修饰。

麦尔维尔诗歌中的主题对于理解《毕利·伯德》(作者逝世后出版：1924，1948，1962)至为关键。这部意义难以穷尽、也难以确定的作品是由一首名为《戴手铐的毕利》的歌谣发展而成的；这首歌谣显然是麦尔维尔在 1886 年前后开始写作的，他本打算把它写成和《约翰·玛尔》类似的散文诗。最初的毕利是一个因策划兵变罪被处以绞刑的年老一些的水手；但随着作品的不断修改，麦尔维尔改变了毕利的形象，塑造了纠察长约翰·克拉格特这个人物，使船长爱德华·费尔法克斯·维尔的形象变得更加丰满。在最后这一步，他使得 1888 年本来已经接近完成的手稿的份量增加了一倍多。直到他逝世前，他还在增、删和润色，以至于他留下来的故事虽然时间上是完整的，却被弄得混乱不堪，直到 1962 年海福特-西尔茨的版本出版，才算有了一部可靠的《毕利·伯德》，而这时关于这部作品的批评意见早已成型了。

在《毕利·伯德》里面，随着孩童般天真的毕利被从“人权号”上强行征募到“一艘巨大战舰的更为广大、更为机警的世界”去服务(如同在《白外衣》里一样，这是好斗的基督教的象征)，《约翰·玛尔》中的那种怀旧上升成了神话。麦尔维尔让克拉格特和毕利作对，最初的意图似乎是要表现自然的、善良的、天真无邪的人在这个充满陷阱的世界上的命运。但是当麦尔维尔完成克拉格特的天性的描写以后，原本作为陪衬的撒旦式的恶毒却占据了突出的地位，使得整个作品成了基督教“原罪”的演示，从而又提出了四十多年前麦尔维尔在《玛地》里初次触及的有关恶的神学问题。

在 1888 年的手稿里，毕利的死刑紧跟在他打死克拉格特这件事之后，而有关法律和政治道德的问题只是在后来才触及到，好象麦尔维尔在写完整个故事以后才又发现了一些有趣的新问题似的。第二十一章关于审判的大段描写是作品政治意义的核心，但是这一部分恰好是模糊和含混的典范之作，事实上它可以说是一个“罗夏墨迹测验”，看读者从什么角度去理解它。有的人把维尔船长理解为一个痛苦然而不得不履行义务

的国家代表；而在另一些人看来，他是战争之神的一个目光短浅的仆人。在维尔船长关于“形式、精确的形式”是人类在大自然的混乱之中保护自己的虽不完善但却必要的武器这一并不坚定的信念里，我们可以看到麦尔维尔的影子，但是维尔的那些形式本身既有其残酷的缺陷，又被过份热心地坚持执行，使得我们不知道究竟应该把注意 447 力集中在制度本身的道德与否上面还是集中在执行那制度的人的心理状态上面。读者们更多地倾向于把维尔放到被告席上，但是麦尔维尔本人更注重的似乎不是对这位船长的评判，而是要给出这样一个例子：一个具备“优秀”然而并不“敏捷”的品质的人，被情势所迫时，如何会因自身的不足而加剧社会的不公正。在以后的修改过的草稿中，麦尔维尔又对维尔船长的潜意识中的动机提出了问题，并揭示出一切道义的和政治的评判中的心理上的不确定因素，而使得这一主题进一步得到加深。

虽经反复修改，《毕利·伯德》里还是留下了它从神话式的讽喻故事降格到戏剧性的“案例”这一演变过程的痕迹。在作品最后的场景中，麦尔维尔把政治的和心理的问题都放到了一边，转而描绘两个人勇敢而坚定地面对不可避免的结局的想象场面。在审判那一场里曾坚持主张理智的维尔船长现在由于悲哀而变得更有人性，由于在充分意识到其中包含的悲剧性牺牲的情况下仍然不得不作出判决而在心灵上压上了沉重的负担。因此，毕利扮演的角色——宽慰船长——就更加伟大了。最后，当他“由于新近深刻而痛苦的经历精神上得到了升华”，没有成为耶稣的象征，而是成了人类那种象耶稣一样的超越自身能力的一个榜样的时候，他的形象明显地变得高大起来。对于有些读者来说，毕利最后说的“上帝保佑维尔船长”那句话有太浓厚的感伤色彩，令人难以忍受；如果把这句话看成是麦尔维尔自己临终前的态度，那当然也是不正确的，可是在那短暂的一瞬间，所有人世间的不公正、所有神灵对这不公正的默许，似乎都被暂时地悬置起来，都在一种严肃的沉思中隐退了，似乎麦尔维尔现在远远超出了《约翰·玛尔》的视野，而在惊叹受尽苦难的人类竟然可以达到这样的高度，而他，作者本人，竟然能使这一切显现在人们面前。此后，官样文章的记录歪曲了毕利的故事，而曾经经历过这件事的水手们却又照他们的想象给毕利编出了一个非凡的传说，作品转入讽刺。但是麦尔维尔对于这个世界已经再没有什么可说的，他似乎终于找到了那折磨着他的关于宇宙和关于名誉的问题的答案，它就是坚信人自身的伟大，这是他所达到的最接近和平的境界。

罗伯特·迈尔德 撰文 敖凡 译

沃尔特·惠特曼

1973 年，诗人罗伯特·克里利写道："假如惠特曼教给了我任何东西的话——而 448 事实上他教给了我很多，常常是在我并不情愿的情况下——那就是：个人所有的即是人所共有的。"恐怕再也没有别的"表白"比这能更好地证明据说是我们这位最杰出的诗人给后来的一些诗人留下的所谓"影响的忧虑"了——他 1871 年的《致未来的诗人们》就是写给这些诗人的。惠特曼，这位站在爱默生和现代美国之间的人物至今仍然是我们能找到的最好的证人，来证明有这样一种文学：这种文学之所以属于全世界，正是因为它是属于"本乡本土"的。他孑然一身，除了他自身之外，别无长物，于是便作了一首诗来赞颂他的自我。在它最初写成的时候，这首诗理所当然地没有题目。在后来的诗集里这首诗被题为《美国人沃尔特·惠特曼的歌》，后来它又成了《沃尔特·惠特曼》，而到 1881 年，它最后几乎是完成了一个循环，又成了《自己之歌》。如同惠特曼后来所意识到并且反复谈到的那样，《草叶集》是"我自己的情感和个性的其它方面的表露——它从头至尾是一种努力的结果，即要把一个人，一个有个性的、活生生的人（我自己，一个生活在十九世纪后半期的美国人），不受约束地、完整地、真实地记录下来。"

"生在这里，父母也生在这里，他们的父母也同样，他们父母的父母也同样，"这首诗写道。它的节奏生动地反映了一个正当壮年、打算"不到死不停步"的诗人的面貌。三十六岁的时候，沃尔特尔·惠特曼变成了沃尔特·惠特曼，而且他又活了三十六年。第一段生命被第二段所吸收；第二段生命回顾前三十六年，发现自我便是一切，又什么都不是。这位在《草叶集》里诞生的诗人先是诞生在纽约长岛的西山的农人们中间，时间是 1819 年，也就是詹姆斯·拉塞尔·洛威尔和赫尔曼·麦尔维尔出生的那一年。惠特曼没有这两位的相对来说高贵一些的背景；而他所熟知的美国也是新英格兰和纽约的那些文学圈子里的人士很少注意到的。他的祖先在几代人以前从英国和荷 449 兰来到美国，在他的双亲的活下来的孩子中，他排行第二。他当木匠的父亲的爱国热情有他三个儿子的名字为证：安德鲁·杰克逊、乔治·华盛顿、托马斯·杰斐逊。在一篇早期的题为《我的男孩和女孩们》（1844）的短小的作品里，当时还年轻、还十分

传统的诗人问道："亲爱的读者，假如我宣布，我是乔治·华盛顿、托马斯·杰斐逊，还有安德鲁·杰克逊的亲兄弟，你如何说?"诗人在这里选择了同他重农的父亲所选择的不同的顺序。最终，他会想到一个新的美国中产阶级——一个"理想的平均"，结合起杰斐逊的智慧和杰克逊的实际，得到一个四季皆宜的乔治·华盛顿。

《自己之歌》的世界是乌托邦，在那里食物是"同样地摆放的"，但惠特曼家在布鲁克林的生活（他们于1823年搬到那里）却不是。现实的生活有时是严酷的，这表明美国的性格有许多不同的形式。给美国带来了她最伟大的诗人的这个家庭也给这个国家增添了几个包袱。最大的儿子杰西死在一所疯人医院里，他可能患着严重的性病。大女儿玛丽嫁给了长岛格林波特的一个醉鬼、修船匠，她很少回来看望家人。小一点儿的汉娜从来不让全家人忘记她有忧郁症，而且还受那个三流风景画家的丈夫的折磨。有着安德鲁的名字的那一位最不实际（他的绰号叫"废话"），娶了一个街头妓女，在内战期间死于酗酒和肺结核。最小的儿子爱德华是一个残废加白痴。不过，和这些成为强烈的对比的是，乔治在内战中成了一名出色的军人，还有杰夫——他是沃尔特最喜爱的——他成了一位成功的土建工程师，后来参加了主持圣路易斯城给水系统的工程。

惠特曼是在劳动者阶级的美国的世界里长大成人的。在十九世纪，这个世界里作为一家之长的父亲常常是冷漠的、甚至是怀有敌意的，而且往往酗酒，而老沃尔特·惠特曼大概也不例外。诗人早期的诗里到处可以看到不关心家人的父亲，百般忍耐的母亲，还有无人关心的儿子们。在那首悲哀的《鲁本最后的愿望》（1842）里，父亲是一个"醉鬼，天天如此，不可救药"，最后在受到虐待、即将死去的儿子的请求下才在戒酒的保证书上签了字，也许是想到了霍桑的《罗杰·马尔文的葬礼》中的主人公，惠特曼让鲁本在伯恩的名字下复活了，去充当一个关于戒酒的小册子《弗兰克林·埃文斯，酒徒》（1842）中的一个次要人物。在惠特曼的两篇作品中都可以看到霍桑关于由不可宽恕的背叛引起的负罪感的主题。假如按照顺序来读，这两篇作品似乎也反映了对成为父亲的担心。可以说，惠特曼的"鲁本·伯恩"变得和那个父亲一样没有责任 450 心。在自传诗《一个孩子的成长》里，对父亲的回忆是他是个"强壮、自立、有男子汉气概、恶毒、脾气坏、不公正"的人。惠特曼一生始终是一个名副其实的单身汉，他可能从来没有做过父亲。他晚年时曾说他有过六个未婚生的孩子，但他无疑是指他的弟妹们。从《草叶集》第一版出版前一个星期他父亲去世时起，或者比那还要早，他在这些弟妹们眼里就如同父辈了。

惠特曼少年和青年时代从事过许多不同的行业。他时断时续地做着造房子卖的生意，直到1850年。十六岁时，他已是一个满师的印刷工人，在纽约市当排字工。一年以后，他又随他的家人迁到长岛亨普斯特德，一家人在那里住了很短一段时间，惠特曼则教了一段时间的书。1838年他转向新闻界，创办了至今仍在发行的《长岛人报》。办报纸显然激起了他对新闻业的更大兴趣，因为他可以有机会通过写作来"过滤"周围发生的事情。尽管这以后他又教了一段时间的书，但到1841年他便来到纽约，成了新闻界的一员。当时美国新闻界是个变幻莫测、极不稳定的行业。廉价小报不断地伴

随着事件的出现而出现，又随着这些事件的平息而消失。惠特曼加入这一行那年只有两家新报纸出现，但在前一年就出现了九家，而在1843年又增加了九家。1845年又出现了二十家新报纸，来取代许多已停办的报纸。惠特曼开始时在帕克·本杰明办的《新世界报》当一名印刷工人，但不久他便开始评论他感兴趣的地方政治，象流星般地掠过一连串的报纸编辑部。1842年他已经是新办的《纽约黎明报》的编辑。就在那时，他听到了爱默生在纽约作的演讲《论自然和诗人的力量》。

十三年以后他将会"慢慢地煮沸"，就如他有可能曾经在1860年告诉约翰·汤森·特罗布里奇的那样，然后"沸腾起来"，出版他的《草叶集》的第一版。《论诗人》后来在1844年第一次出现在爱默生的《论文集：第二辑》里。在当时，听到这篇演说，很可能对这位美国最"有个性"的诗人产生了影响。当爱默生收到惠特曼赠送的诗集时，显然他觉得他看到了自己的思想在后者那里得到了"独创的表现"，正如它们在梭罗那里一样。他很快便向这位"正站在辉煌的事业的开端"的诗人致意，并且说惠特曼"能有这样一个开端，必定早有相当的基础"。或许是有意地，爱默生使用了混杂的比喻来表明惠特曼是如何地把超验主义思想抹到美国式的想象这块巨大的画布上去的。在这封1855年7月21日写的著名的信里，他一方面称赞惠特曼事业的"开端"，一方面又说到他的"基础"。爱默生凭借直觉感到第一版的《草叶集》描绘了一片广阔的前景，在它里面美国的新生命不断地从自我的旧世界中涌现。诗集里最重要的诗——《自己之歌》——便包含着众多的开端。诗里众多的人物形成了它的中心人物，构成了它的混合的声音，他们不断地以新的身份涌现，作品的时间永远没有尽头。他们出现以后，发现"前面还有成百万个白昼"，可以保证他们的生命不朽。他们发现自己被载入目录，"每一个都是新的开始，每一个都经历了无数春秋"。

在他那封"致谢的信"里，爱默生还用了"事业"这个词——当时它作为"职业"的同义词还不大通行。也就是说，惠特曼是处在他的文学才能的"全盛时期"的开端。但是这位诗人总是不断地处在一个个"事业"的开端。在四十年代他在新闻界不断踏上新的开端。这些开端往往都跟在不太美妙的结尾后面，因为不是一家报纸的老板破产，便是另一家报纸的老板不喜欢惠特曼的政治观点，将他解雇。在1842年春天突然地离开《黎明报》后，他先后在一连串报社干过：《闲谈者晚报》、《长岛之星报》、《布鲁克林鹰报》、《新奥尔良新月报》还有反奴隶制的《布鲁克林自由人报》。在新闻界度过了极不平静的十年以后，惠特曼又准备开始一个新的诗人的"事业"了。他已经写了一些不太出色的短篇小说，一些传统派的诗，还有一本以戒酒为题材的小说；他也许还已经写下了关于《草叶集》的一些想法，假如他还没有试着去写诗的话。在一本有可能从1847年就开始的日记里，他提到了"被占有欲弄得发了狂的"无知的人们。在《自己之歌》的第三十二节里，他宣称说他"不如去和野兽作伴"，"因为它们没有一个因为想占有而发了狂"。在他的笔记和诗之间还有别的相似之处，所以惠特曼有可能先以散文的形式写下了他作品中的某些部份，然后再把它们变成了自由体的诗。在他的伟大的事业开始的时候，这个过程一定发展得很缓慢，因为在不少的地方，他

的语言都缺乏诗的激情。

当《逃亡奴隶法》在1850年被通过、惠特曼从事新闻业的历史也随之结束的时候，诗人正好最后把他自己从约束美国的自我的那些文学传统的束缚中解放出来了。一个非常奇怪的现象是，在政治上那样压抑的情况下，文学上竟然从《红字》和《代表人物》开头，到《白鲸》和《沃尔登》，又到《草叶集》，出现了令人兴奋的充满自由的五年。惠特曼虽然认为，只要宪法承认奴隶制，那么逃亡奴隶就应该被送回原处，但是在他的性格里，有一种东西是再也不能受到束缚的，而这也正是美国文学的精神。如同在这五年中出现的其它经典作品一样，惠特曼的诗集为自我的解放大声呐喊。惠特曼对身体和精神两者的需要都是同样看重的（他在以前的笔记里也这样写过），但随着十九世纪五十年代美国政治现实的进程，他意识到这个国家作为一个整体正威胁着当初开国元老们曾经捍卫过的——或者至少看起来曾经捍卫过的——美国人的身体的和精神的特征。他对于在富兰克林·皮尔斯总统当政下的美国的自由事业感到担忧，因为这位总统在奴隶制问题上的立场充其量只能说是"温和"的。在1855年的《草叶集》的序里他写到了自由的终结的早期症状："先烈们的记忆已完全消失……在公众场合下，演说者们肆意嘲笑那些爱国志士的英名"。惠特曼批评美国，就象约翰·格林利夫·惠蒂埃曾经在诗作《马萨诸塞致弗吉尼亚》里为奴隶制而批评南部一样。他怕这个国家已经忘记了一件"正义的事业"即精神的解放：在新世界里开始自己的事业的自由。 452

这件"正义的事业"同白种奴隶的关系比同黑奴的关系更大——"真正的人民、千百万的白种公民、机器匠、农夫、水手、手工工人，诸如此类的"在经济上、政治上被新世界的黑人奴隶制度所伤害的人。如果惠特曼的反奴隶制"计划"被付诸实行，他将首先解放白人，然后才是黑人。但作为诗作《草叶集》的一部分，它便成了所有逃避现实的罪责感的人们的地下铁道。正如逃跑的奴隶在《自己之歌》第十章中被"送往北方"一样，《草叶集》中的"美国人"也被从弗吉尼亚带回到马萨诸塞——从原始之罪带回到"原始之力"。"不受约束的自然"是《草叶集》第一版的主题。当他处于事业的开端的时候，自我是好的、普遍的即是神性的。惠特曼的"安身立命的秘诀"，他对爱默生的自助概念的翻版，便是"原始之力"。"我看到远处那巨大的最初的无物"，诗人宣布说。"我知道我甚至也在那里"。惠特曼给超验主义者们的浪漫的世界观加上了美国式的夸张；他是带着百分之百的美国式的观念在他的诗中"行走"。这里所赞颂的一半是肉体、一半是精神的自我甚至比"沉睡的巨人爱默生"所想象的还要高大。它"无比坚实"，"牢不可破"。

惠特曼在《草叶集》的第一版里还有一个成就，那就是他用和爱默生的或者说是超验主义的思想背道而驰的办法使这种思想得到了发展。照美国的浪漫主义者们看来，感官的世界——特别是肉体——只是精神的标志。即便是以科学的面貌出现的骨相学，也告诉诗人说健康而发育良好的身体是和谐而美的精神的记号。人生的意义或者说目 453

的在于超越肉体、而在上帝的心目中——在新柏拉图主义的意义上——重新达到完美。而惠特曼却在自然之中（也是在歌颂自然的价值的语言之中）找到了同样具有神性的和超灵的重新结合，从而也完成了超越。用罗杰·阿塞林诺的话来说，“他没有急急忙忙地转向精神，象英国的浪漫主义者们和美国的超验主义者们那样；他从来没有忘记过他的肉体才是他本身一切神秘产生和发源之所在”。在《自己之歌》的著名的第五节里，肉体在地上召唤精神：

来吧，来同我一道在草地上漫游，松开你的喉咙吧
不要讲话，不要歌唱，不要吟诗，也不要俗套和说教，这些
　　我都不要，不论多么好
我只要——只要听你那轻柔的声音、听那催眠的哼唱。

诗人看到“上帝在每一样东西之中”、却“一点也不懂得上帝”。这个思想是自相矛盾的，它全然没有浪漫主义者们从十八世纪唯理主义那里借来的那种逻辑。但如果这样的话，那么连诗人自己也是充满矛盾的，因为他包含了“许多许多”。

惠特曼在对美国语言的运用上也和他的超验主义的前辈们不同。爱默生在比较蒙田的语言和铁匠、赶牲口的和别的人“谈他们干的活”时的语言时曾经说：“拿刀来割一割这些词儿看看——它们会流血的”。惠特曼对这样的语言有第一手知识：在四十年代，他和许许多多这样的“粗人”交过朋友；他曾经和那些赶马车的人一同坐在车顶上，陪着他们在拥挤的百老汇大街上来来去去，一陪就是一整天。所以惠特曼写作时用的是口头语，它既是精神的语言，也是肉体的语言。他是——如同他在一篇没有署名的介绍《草叶集》第一版的短文中说的那样——“一个美国诗人，到底出现了！一个粗人，大块头，有自尊心，感情丰富，会吃、会喝、会养孩子，衣着随便而有男子气，面孔黝黑，留着连鬓胡，姿态有力、腰板挺直”。惠特曼给他的诗集第一版配的恰恰就是一张他自己的这样的画像。书前面的版画表现的不是一位传统的作者，从头到脚穿着黑色礼服，而是一位穿着做工人的衣服的人——衬衣领敞开着，头有些无礼地歪向一边。他站着，手放在后腰上，摆出一副演说家的样子，似乎正在拿他1855年的序来作讲演。在他看来，美国“实质上是最伟大的诗篇”，它的“血管里充溢着诗的材料”。他发誓决不让文学语言妨碍他表现他的对象。

454 《草叶集》赞颂美国的“文艺复兴”的发于自然；当时这个运动在新英格兰已经开始衰落，它的重心南移到了纽约，惠特曼成了它的发言人，而诸如梭罗、阿莫斯·布朗森·阿尔科特等等的爱默生的信仰者们都纷纷离开了康科德。布鲁克农场的乌邦托式的团体（1841—47）先是落到了社会主义者们的手里，然后干脆就垮了台，现在已经成了仅仅依稀可辨的记忆。超验主义者们的喉舌《日晷》（1840——44）也已不复存在——连它的第一任编辑玛格丽特·福勒也已不在人世了，她在纽约的海岸附近淹死了。《草叶集》使我们记得我们称之为美国的文艺复兴的这个事物的旺盛的生命力。

是惠特曼的“语言尝试”从新英格兰文化的束缚下解放了美国文学。他使它的语言大众化，来解放它的奴隶——他将它的血液过滤、“加稠”。最初的时候，爱默生曾摈弃圣经的“文化”，而主张（他自己的）自然的文化；但到了五十年代，这位前牧师已成了“康科德的哲学家”，他已变得（或者说是重新变得）不再是他自己了。惠特曼的使命就是要重新教会美国如何去同自身内部的那个“动物”相处。他在他的《序言》里写道，诗人的使命就是要“给奴隶们以鼓舞，让暴君们害怕”。

在“后爱默生”的十九世纪五十年代，新英格兰文化中的专制成份，文学上的正统观念，又有使它的成员们沦为奴隶的趋势，甚至连爱默生也在1850年前后的题为《论命运》的演讲中谈论起自助的局限来。而惠特曼在后来被人们当作《草叶集》第二版（1856）的序的文章中则宣称他的三十二首诗恢复了“个性，这被遗忘得太久的东西。他们的身影投在工作、书本、城市、交易里；他们的脚步响起在国会大厦的梯级上；他们长大——一个更博大、强健、坦率、民主、桀骜不驯的真正的美国本土的民族，一个有着俊美的肉体的、更成熟的、无畏的、无拘束的、充满信心的、留胡须的、新的民族”。这封给爱默生的《公开信》是要使这位新英格兰人（还有美国）不要忘记他在早些时候的《论自助》（1841）、《论诗人》等文章里所呼吁的东西——一个歌颂“民族性格的文学”，而不是一个附属于英国的和欧洲大陆的美国文学。惠特曼还自己评论自己的作品，还发明了带防尘护封的“自吹”的版本，这些都是和保守的新英格兰传统格格不入的。谁能对《草叶集》的优点和缺点比作者本人更清楚呢，他对他的“博斯维尔”贺拉斯·特劳贝尔说。他在诗集的第一版里不署名地评论了自己的作品；在第二版的书脊上更是（未经允许）用凸出的金字烫上“我祝贺你伟大事业的开端——R. W. 爱默生”。这样爱默生就成了认可这部作品的人，而实际上除了最初的十二首以外，诗集里的诗爱默生都没有读到过。惠特曼的这个举动使得那些《论文集》（1841）和《论文集：第二辑》（1844）的崇拜者们又震惊又愤怒。他们从来没有想象到自助的原则可以让一个诗人来这样发挥，把肉体和灵魂、民主和神性、性和精神等同起来。 455

然而惠特曼的用某种充满男性的活力的东西来取代我们的“中性”的文学的“计划”还没有完成。“这肮脏的（针对文学中对性的影射的）法律必须取消”，他在第二版的诗集里宣布说。“对于性不应该持怀疑的态度，而应该完全地信仰”。按照这种理论，第三版的《草叶集》（1860）增加到146首诗，其中包括《亚当的子孙》和《芦笛集》等诗组。第一组诗歌颂的“唯有肉体的欢乐”，“那些自然的时刻”，在那些时刻里肉体代表了灵魂。这些诗写的是男女之爱，但正如一位评论家指出的，惠特曼显得象是在对火星人讲话。换句话说，这些诗——例如《一次我经过一个人口稠密的城市》——把两性之间的关系描写得太简单，似乎它只是“邂逅相逢”的关系。但是，如果说这些诗仅仅是（或者过分倾向于）享乐主义的，那将会和站在维多利亚的立场上来对它们横加指责同样地错误。就《亚当的子孙》而言，爱默生可能会说它的题材是禁忌的——至少是在假如作者是想把诗集公开出版时是这样。但惠特曼坚持说这些诗对于他

的诗集的主题的完整是必不可少的。它们的主题是性的行为使灵魂得到净化和再生。他在《我歌唱带电的肉体》(1855)里便说："孩子从女人诞生；男人从女人诞生"。也就是说，作为亚当的子孙的人是通过交媾，而不是通过对它的抑制，而回到伊甸园的。

在诗集的前几个版本中惠特曼借用了骨相学的词汇来代表他试图定义的概念。《亚当的子孙》歌颂的是"情爱"，而《芦笛集》的一组诗（1856年后也有增补，并重新排列）表现的则是"亲近"或者说是男人之爱的种种欢乐和痛苦。这组诗在形式上接近伊丽莎白体十四行诗，它们泄露了诗人作为孤独的、单恋的爱人的那些"白昼的黑夜"的秘密。这些诗或许比《亚当的子孙》中的诗篇显得更真实，它们的主题终于更有"个人化"的感染力了。显然，《芦笛集》最初不是作为组诗创作出来的，但其中多数诗篇是五十年代后期写的，那时惠特曼刚刚从他的前两版诗集的情绪的巅峰上跌落下来，而面对着无情的现实。1857年他甚至可能一度曾想写一首宗教长诗，用来取代456《圣经》，但在他作为诗人的事业最成功的这十年的末尾，他面前的现实是爱默生式的自助不承认个人的爱。一个人不能二者兼得，成为（或者保持着）既是肉体的、又是灵魂的诗人。相反，生活给予人的是一个选择：要么在"超灵"里求得一个未来的完整，要么在飞逝的此时此地中无休止地寻找一个爱人来"完成"自我，从而永远处于不完整之中。

在《草叶集》的第三版中，这位在1855年"全部身心充满着"神圣的感觉的诗人承认"我替他说话的那人，他的心灵喜爱同伴"。有一种说法认为惠特曼最出色的诗都是以"宗教目的"为核心的。但这种说法的根据通常都只限于诗人有关自己的艺术的回忆。到后来，他会以更保守一些的"爱默生式"的诗人的姿态出现，去寻找"一条不只通向印度的路"，但我们在《芦笛集》里看到的诗人寻找的是一条不通向任何地方、而只通向个人的——而且很可能是同性的——情爱的困惑和担忧的路。在他四十一岁的那年，诗人宣称：

> 为了所有年轻的或者曾经是年轻的男人们，
> 我要讲述我的白昼和黑夜的秘密，
> 我要赞美对同伴的渴求。

这一集里的四十五首诗记录了一个恋人苦苦寻求理想的伴侣的曲折经历。它们完全可能是惠特曼自身体验的最后的实录。象《从永久摇荡着的摇篮里》和《当我随着生命之潮降落的时候》等诗篇对经验都作了加工，以便求得一种解决的办法；但《芦笛集》里的诗很少有使主人公脱离经验本身的危机和混乱状况的。在《芦笛集》里，诗人往往从头开始，而不是在事情的中途才似乎突然注意到自己正在经历的东西。在他后来的诗歌中的这种"后延"或者迟缓的现象一方面使诗人没有了爱默生式的自我创造的能力，但另一方面又使得他能够真正地行使诗人的职能——如同《摇篮》里说的那样：

一瞬间，我明白了我的使命——我醒来了，
已经有一千个歌喉——一千支歌，比你的更清楚，
　　更响亮、更悲伤的歌
一千个颤动的回声在我的体内苏醒，
永远不再消亡。

1860年，惠特曼的最后主题是爱和死亡的结合。

有一点十分清楚，那就是《摇篮》和《降落》这两首诗是告别诗：诗人在向诗歌的（或者说是超验主义的理性的）能使理智忘却对死亡的恐惧的魔力告别。对1860年的惠特曼，诗成了正视生与死的冲突的手段。当然，这个冲突还是没有得到解决，但现在它得到了充分的承认，并成了探索的对象。这个变化或许可以说明为什么诗集的第三版有一种普遍的强烈的感染力。如同罗伊·哈维·皮尔斯所说："这里是一个在既不是他也不是我们挑选的环境下面对着我们的惠特曼，这是我们日复一日地经历着的生活的环境"。通过了经验的漫漫长夜，诗人现在满意地看着这长夜的回忆记录在他自己的最真实的歌里。生命的痛苦的矛盾也证明经验永不会有尽头。 457

1860年版的《草叶集》的出版商们本来希望它的销路会不错（他们计划出版一种平装本，一种精装本），但是内战的爆发使得他们无法收回南部的欠款，于是他们便破了产，而惠特曼的书也没有得到机会证明它自身的价值。战争似乎使得几乎所有的活动都终止了——包括诗人对爱与死亡这一主题的专注在内。1861年9月（即南军炮击萨姆要塞和他的弟弟乔治应征入伍后的几个月），惠特曼发表了《敲呀！敲呀！鼓啊！》它后来被认为是鼓励人们入伍的诗。惠特曼本人并不想去作战，事实上当时他已经四十三岁，已经不再能适应军队生活，但是他通过报纸和他在前线的弟弟的信密切注视着战争。1862年，当乔治在弗雷德里克斯堡受伤的消息传来时，他立即就动身到前线去了。在前线，他对交战双方的士兵都表现出同样深切的同情，几周以后他动身回北方，但只到了华盛顿便停下来了。他在军需部门找到一个半日制的工作，其余的时间他就到设在联邦首都的五十多所医院里去访问伤病的士兵。

战争的经历对于诗人惠特曼来说是一个重要的转折点。在一首1871年写的、后来被安排在1881年《草叶集》的定型版的显要的位置的诗里，诗人宣布说："我的诗和战争是一体的"。惠特曼在重新修改1860年以前的杰出诗篇时写入了他战争中的情感，这也许是许多读者更喜欢早些时候的版本的原因，甚至连经过修改的《从永久摇荡着的摇蓝里》（《来自海洋的话语》）也没有能完全保持最初的力量。到惠特曼最后决定他的诗的排列和特征的时候，他已经成了"年迈的好诗人"。这个称呼来自威廉·道格拉斯·奥康纳1866年写的一本四十六页的小册子的名字。这本小册子是为惠特曼据说是因为是一本淫书的作者而被内政部开除这件事打抱不平的，它用奉承的口吻谈到这

458 位可亲可敬的诗人如何为他的国家服务而耗去了自己的青春。但变得年迈的除了诗人而外还有他的灵感。惠特曼或许是被拿他同荷马、但丁、塞万提斯——甚至还有耶稣——相比的奥康纳弄得有一点昏了头。不管出自什么原因，总之他的诗离（原来意义上的）爱默生主义越来越远，因此也越来越合乎传统的新英格兰口味了。

即使是在《桴鼓集》(1865)里也看不到早些时候的诗歌里的那种大胆的自我表现。尽管这集子同麦尔维尔的《战事集》(1866)一道被认为是反映战争的伟大文学作品，但这些诗更多地是出自诗人的头脑，而不是出自他的心灵。最后还是林肯总统遇刺这件发生在《桴鼓集》即将出版的时候的震惊全美国的悲剧才又使诗人重新——而且是最后一次——恢复他的原来面目：美国最"个性化"的诗人。虽然《最近紫丁香在庭院里开放的时候》(收入《桴鼓集》的续集）是一首同弥尔顿的《利西达斯》和雪莱的《阿多尼斯》相仿的挽诗，但它的悲痛与妥协的结合使作者又有机会回到了《摇蓝》的主题——爱和死亡的溶合，甚至可以说在这一出关于自我的剧中林肯只是次要角色。惠特曼和林肯彼此并不认识这一事实（和弥尔顿和雪莱不同）说明这位遇刺的总统——尽管惠特曼对他十分仰慕——只不过起了一个推动力的作用，好让诗人沿着他在1860年版的诗集中的那些诗里曾经走过的那同一条"大路"继续走下去。但这一次他没有了关于自助和个人之间的爱可以互相包容的幻想，而是被"关于死的思想"和"对于死的恐惧"夹在中间。前者表示对生的热爱，后者代表死亡的不可逃避。

用小詹姆斯·E·米勒的话来说，"这一对伙伴是贯穿全诗的基本冲突的化身"。在米勒看来，诗人和两者一起携手同行，象征着对生的爱和对死的爱之间的一种妥协。但这种理解或许可以说是受到一种将《紫丁香》当作传统的挽歌（从某种意义上说它确实是的）看待的愿望的影响。我们不能忘记诗人虽然同爱和死亡手挽手，但他也是站在两者之间，也就是说这里突出表现的是诗中"紫丁香和星星和小鸟"这个基本的象征的意义。它们象征着生命、死亡和爱三者之间的结合。当"西方的星"——或者说代表林肯的陨落的星——在"天空中"划过时，诗人又有了一次《摇篮》中的那种顿然领悟的经历：

> 现在我明白你是什么意思，当我一月前走过，
> 当我静静地在透明的黑夜里走过的时候

爱和死亡的妥协是不可能的，因为生命的"大路"是没有尽头的。在《紫丁香》里诗459 人面对着和在《摇蓝》里相同的冲突，也是他所有的不朽的诗篇中的基本冲突。这便是经验的自相矛盾的两重性。它在《自己之歌》里被表现为肉体和灵魂，在《芦笛集》里表现为恋人和他的回忆，在《摇蓝》里表现为人和他的往事，在《当我随着生命之潮降落的时候》中则表现为相对的两岸。作为严格的意义上的悼亡诗，《紫丁香》的结尾并没有妥协的意味：诗人对林肯去世的哀痛因为鸫鸟对死亡的反复呼唤而得到缓和，但是当诗人离去时，他却留下"一朵有心形叶子的紫丁香"，来表示爱与死亡的

冲突即使对于死者不复存在了，对于生者它却仍然存在着。

《桴鼓集》和它的续集都被收进1871—1872年版（第五版）的《草叶集》中。惠特曼在1867年出了第四版；他的这部不断扩大的诗集一共出了六版(1855、1856、1860、1867、1871—1872、1881—82)。另外的那些“版本”——例如1876年的“作者”版或者1891—92年的“临终版”——严格地说只是重印或发行。南北战争以后，诗人也写了一些散文，例如1871年的《民主远景》、1873年的《战争时期备忘录》以及1882年的《典型的日子》。其中最重要的是《民主远景》，因为它批评了在美国对物质利益的过份热心的追求。说惠特曼在《紫丁香》之后就再也没有写出过真正伟大的诗来，或许是对的，但作为附录首先收在1871—1872年版的第二次发行的《草叶集》中的《通向印度之路》肯定是诗人最重要的诗作之一。诗的起因是苏伊士运河的贯通、联合太平洋铁路的修筑，和大西洋海底电缆的铺设。但是用盖伊·威尔逊·艾伦的话来说，《通向印度之路》远远不只是一首讴歌技术进步的作品——“虽然同时代的诗人再没有别的人对这些物质上的成就表现过如此充分的理解”。惠特曼不仅把这些事件看成是全世界人类都能成为兄弟的证明，他还认为这些连接世界的各个部分的纽带是找到一条“通向印度之路”的第一步：

啊不朽的灵魂，你瞻望着那样的时刻，当
大洋已经跨过，海岬已经越过，航程已经渡过，
在友爱的环抱中，你面对上帝，无限谦卑，目标已经达到，
你充满着崇高的友爱，你找到了伟大仁慈的兄长，
你信任地投入他的怀抱。

按1876年的《草叶集》的前言的说法，惠特曼把这首诗当作一系列诗作中的第一首，这些诗要为“看不见的灵魂”做以往的诗为肉体所做的事情。在这之前四年，在《做一只自由展翅的强健的小鸟》的序里，他曾经说从一开头他的作品就有“宗教的目的”。因此，他在诸如《通向印度之路》和它的（不那么著名的）姊妹篇《暴风雨骄傲的乐章》里究竟要表现什么，并不容易确定。但不论是哪种情况，惠特曼很快意识到他的诗才减退了，他的诗——如同他的理论一样——变得抽象、充满引喻。 460

在1855年的《睡梦中的人们》里的那种心理的联系和1856年的《一路摆过布鲁克林渡口》中的那种矛盾的象征，现在看不到了。在《哥伦布的祈祷》(1876)里，以这位被遗忘的探险家的身份出现的惠特曼也许在慨叹他那失去的创造力：

一个精疲力尽、孤苦伶仃的老人，
流落在遥远荒凉的海滩。

他不仅感到他的才能在枯竭，而且还（不无理由地）觉得他在创造力旺盛时期的作品

也受到文学界的有意冷落。在一篇匿名为《西泽西报》写的评论他自己的文章里他写道："所有的有名望的美国诗人都有意地不去理会惠特曼。那些由爱默生或者其他的权威编的自称包括了所有哪怕有一点名望的诗人的集子都仔细地将他排除在外"。这篇文章引出了 1876 年英美两国文学界就《草叶集》在美国受到冷落一事的一场论争。爱默生的《诗歌集锦》(1874) 没有收入惠特曼的作品，这一定是他特别耿耿于怀的一件事。假如他知道这部诗集并不是出于那位最先称他为伟大诗人的人之手，而是由爱默生的家人编成的，那他对这件事也许不会这样难过。

在整个七十年代，惠特曼被美国文学界看成不受自己国家欢迎的预言家。只是在欧洲，他才得到批评界应有的重视。1868 年，威廉·迈克尔·罗塞蒂在英国出版了《草叶集》的节选本，之后，安尼·吉尔克里斯特读到了这个节选的本子，在《波士顿激进分子》杂志上发表了《一个英国妇女对惠特曼的评论》。之后，德国的费尔南德·弗赖利格拉特和丹麦的鲁道夫·施密特也写文章称赞惠特曼。但是在诗人自己的国家里他的名声的转折点是 1880 年哀德蒙·克拉伦斯·斯特德曼在《斯克里布纳月刊》上发表的评论文章。斯特德曼并没有公开肯定《草叶集》中对性的喻指，但他是第一个无保留地赞扬这部作品的惠特曼圈子以外的美国批评家。也许是由于这肯定的评价，波士顿的奥斯古德合伙公司和惠特曼签订了出版他的诗集第六版的合同。对只在 1860 年受出版商垂青过一次的诗人来说，这当然是好消息，但它带来的也不全是好运，因为就在书开始发行后不久，波士顿的地区律师裁决这部书违反了淫秽出版物法，下令将它撤回。由此引起的一场争论一方面给惠特曼带来了也许是"波士顿第一部被禁的书"的作者的坏名声，但另一方面，(当诗集在第二年由费城的一家出版商重新发行时）又给他带来他一生中《草叶集》最大的销售数量。

461

这时，诗人住在新泽西州卡姆登他兄弟家中，已是"足不出户"了。1873 年，一次中风所带来的行动不便使他辞去了内战后一直保持的华盛顿的工作。后来他至少又中过一次风，永远没有能再恢复他在《草叶集》里所赞颂的那种健康的体魄。第六版带来的收入使他能够在 1884 年买下自己的房子。就是在这所位于卡姆登的工人区中的不起眼的房子中，诗人度过了他的余生，离这房子不远便是费城的渡口，从那里不时有别的州或别的国家的人来看望他。1879 年他到过西部，这些都是他在《草叶集》里神游过的地方。然而这位自称游历过不少地方、最终形成了一种思想的诗人实际上在他的国家内旅行得很少，国门更是从没有出过。1848 年他在新奥尔良度过三个月，编辑《新月报》，但总的讲来，他的书据以写成的"旅行"并不比使得梭罗看到了全世界的那种往返于康科德镇的商店、政府机关、田野之间的旅行宽到哪里去。在他的生命的最后十年，这种所谓的旅行主要是一些回忆和信件，其中许多已经收在了贺拉斯·特劳贝尔的《和沃尔特·惠特曼在卡姆登》一书里。晚年的诗人成了他花费几乎半生精力写成的书的主要零售商，他通过邮局出售他的书。在纽约有一个出版商在出售 1860 年版本的非法复制品（是从七十年代拍卖的书版印出的），这无疑加强了诗人希望人们按最后的（1881 年的）编排来读他的作品的愿望。在 1892 年印刷的"全集"里惠

特曼详细列出了所有以前印行的版本的有效版权。他还强调说，考虑到“草叶集有几种日期、内容都不相同的版本，我想说明我更喜欢目前这个版本，并且推荐它（不加删节）作为今后重印的本子．假如我的诗集还会重印的话。”

他的诗集自然重印了好多次，不仅有1891--1982年的本子，也有早些时候的。再没有别的严肃的美国诗人的作品被如此广泛地印行。但尽管如此，直到二十世纪四十年代，《美国文学史》一书关于惠特曼的那一章的作者亨利·塞德尔·坎比还认为有必要提出惠特曼是否算得上是一位伟大的诗人这个问题。按当时的眼光来看，这位大名鼎鼎的惠特曼并不成熟，还可以说不知羞耻，所以坎比认为他必须批评惠特曼的“过分自大”。当然，《草叶集》并没有因为新批评派对精雕细刻、不带个人色彩的诗作的 462 坚持而受到损伤。今天，不管是传统的还是解构主义的分析家都在评论这本随着这个国家的成长而成长起来的作品。它仍然是一部极为重要的作品，因为它割断了美国文学和欧洲文学的联系，却因此而将美国的追求和欧洲的传统联系起来了。威廉·卡洛斯·威廉斯说：“诗的艺术只有当在同伟大的诗篇相比较时才会显露出来。所以但丁在我看来不过是惠特曼的代名词。但假如没有惠特曼，但丁对于我也就不存在。”从这个意义上讲，在十九世纪一个伟大的文学在美国的出现，的的确确称得上是美国的“文艺复兴”。

惠特曼，在爱默生所说的“和宇宙的新关系”的召唤下，在人生的旅途已经过半的时候毅然将自己投人到美国的新世界、新机会的经历和体验的海洋中去。他没入他自身之中，再度浮现时不仅带着对他的同胞的精神世界的经历，而且带着“对所有的时代、所有的国度的所有的人”的精神的领会。他是我们的文学上的哥伦布，出发去寻找印度，而在经验的旧世界中发现了他自身的新世界。《自己之歌》这首诗的确称得上是《草叶集》的核心，它表现了对自我的“至高无上的作用”的追求。假如没有这首诗，惠特曼的书只不过是惠特曼的作品集而已，而有了这首诗，诗人的灵魂就汇成了一股永远不会消散在绅士文学的废墟中的力量。事实上，在惠特曼不断扩充、改变他的书的过程中，他最终把《草叶集》当做了“一首长诗”，一首在《自己之歌》以及关于发现的戏剧的基础上发展而成的诗。在《再会!》一诗里，诗人这样说他的诗和他自己：

> 朋友，这不是书。
> 触摸它吧——你将触到的是一个活生生的人

从第三版开始，《草叶集》便总是以《再会!》结束，但即使在1860年，这告别也不显得太早，因为那时诗人便已完成了如今最令我们为之崇敬他的工作。以后的事，大体上只不过是等待这消息在他的诗里，在他的人民中产生出意义来：

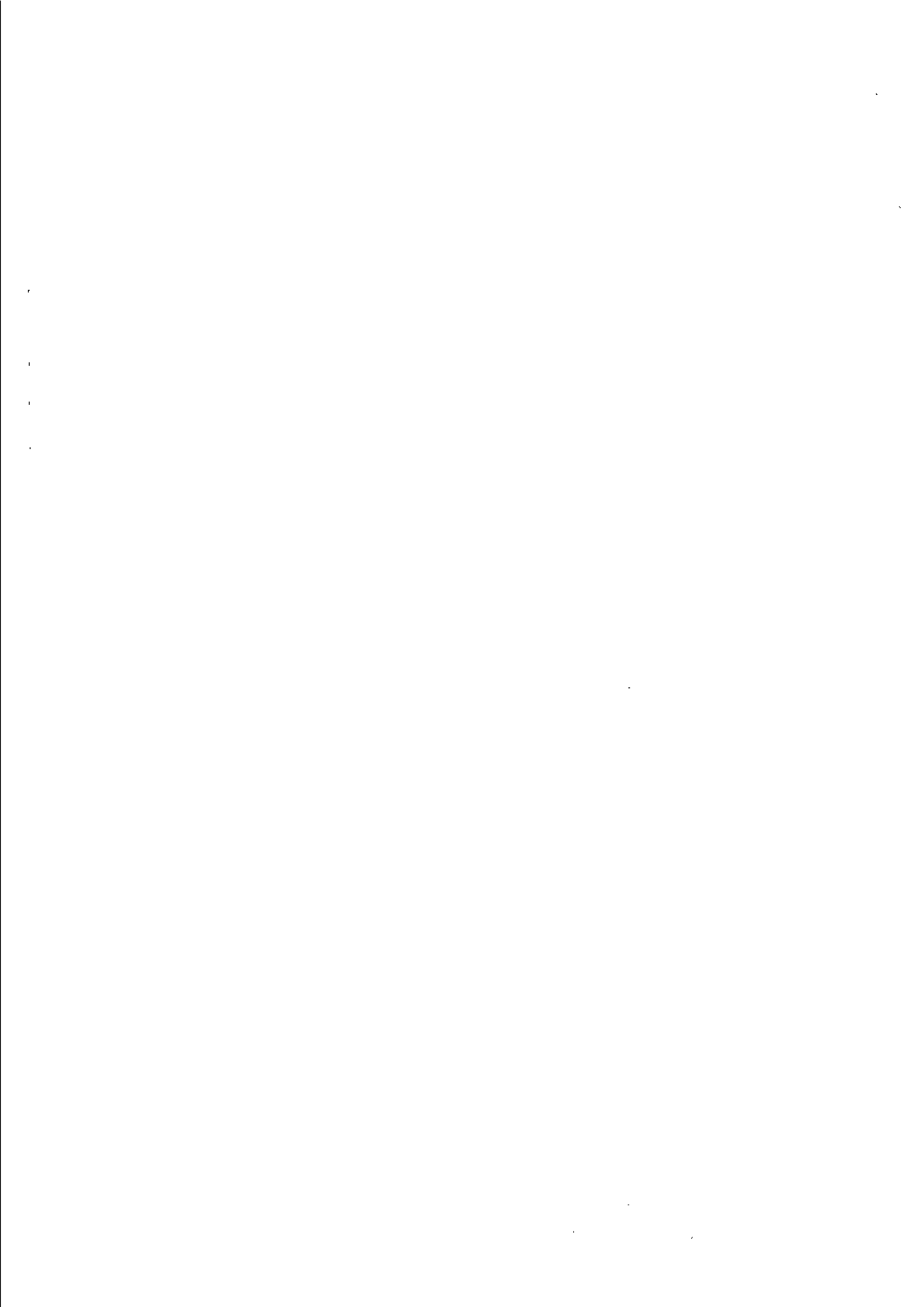
> 当美国的文学实现了它的诺言，

当这个国家里行走着千百万高尚的人们，
当别的人们向着高尚的人们恭敬地致意，
当美洲大地充满着最完美无瑕的母亲们的儿女，
那时，让我和我的同胞来分享一份欢乐。

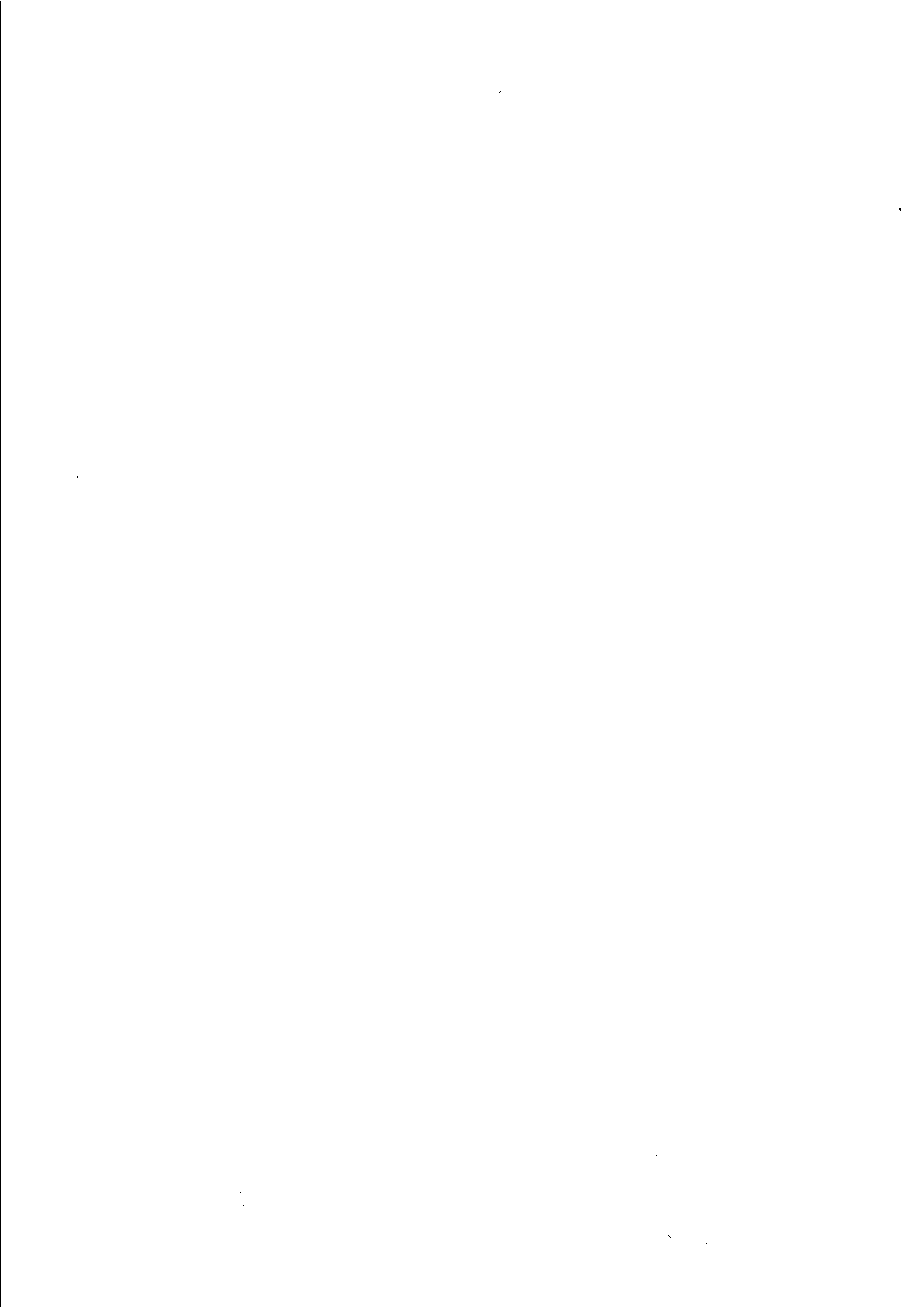
杰罗姆·洛文 撰文　　敖凡 译

第三部分

1869年—1900年



Ⅰ. 时代的标志



文学与文化

就最负盛名的作家们的情况而论，美国文学在十九世纪前半叶和后半叶之间发生的变化是十分明显的。随着霍桑、麦尔维尔、爱默生和爱伦·坡这一代作家在五六十年代相继去世或从文坛引退，并且紧接着在内战结束之后又先后涌现出亨利·詹姆斯、威廉·狄恩·豪威尔斯和马克·吐温等一批新秀，美国文学可以说是经历了它有史以来的第一次最深刻、最彻底的变化。不过，为了充分了解美国文学在内战以前和以后的各个时期的不同与区别，我们有必要透过作家个人来研究一下文学作为一种文化体系本身所经历的种种变化。因为这时期发生的带根本性的变化显然不仅仅限于谁和谁又成了美国作家，同时还涉及如何才有可能在美国当作家这类有关客观条件的问题，也就是说，它不单单是一种由作家的作品所引起的变化，而且也是由其作品在美国生活中的地位不断改变而引起的一种变化。 467

我们都记得，在十九世纪早期美国文学大体上还是一种带有作家唱独角戏性质的活动。当然，文学本身在美国生活中是占有一定的地位的，甚至可以说是相当重要的地位的：这是早期进行现代扫盲革命之后首先形成的一种全国性的文化现象，早在1800年美国就已经是一个所谓文学读者之邦了，当时可以说几乎有关美国生活的任何描述都是离不开文学的。我们可能还记得，阿历克西斯·德·托克维尔当年第一次读莎士比亚的“亨利五世”并不是在欧洲哪所学校图书馆，而是在美国边疆地方的一间小茅草屋里。

不过，美国人当时大量购买、阅读的文学作品最初都还不是本国出版的本国作品。美国继承下来的是一种殖民地形态的文化遗产：即使在已经取得政治独立之后的一段很长的时间里，还在继续不断地从英国输入文学作品，并且照搬他们评论这类作品的一整套批评概念和术语。虽然经过一番酝酿和准备，本地一些有能力专门扶持和出版地道的美国文学作品的机构在十九世纪早期的几十年间先后开始建立起来了，但是，直到十九世纪四十年代，这些机构都无例外地在地区分布上备受限制，在经济上十分脆弱，而且它们存在的时间多半都不长。 468

这时期也涌现了一些才华横溢、非同凡响的作家。不过，由于他们都要依靠那些

发展还不完善的出版机构来为自己的作品争取读者和知名度，所以，他们都十分清楚，当作家、搞写作在任何时候都没有多少可靠的保障。他们写作，不停地写作，但是谁都没有把握是否能够靠写书来维持生计(按当时出版商付给本国作家的最高稿酬计算，霍桑在十九世纪三十年代平均一年创作的全部作品所赚取的稿酬，只有108美元，而在当时所有美国作家中，只有詹姆斯·菲尼摩尔·库珀一人1850年以前能够完全依靠写作酬金维持生活。)虽然，作家们也同样卖力地去讨好公众，但是，他们谁也没有信心指望自己的作品会令他们心目中的读者群众感到欣然满意。霍桑的《重讲一遍的故事》(1837)，坡的《述异集》(1839)和梭罗的《在康科德与梅里马克河上度过的一周》(1849)等作品，在当时的流通量都很小，这充分说明十九世纪早期阶段的美国文学还完全是一种毫无发行对象和发行量可言的文学。就拿惠特曼和狄金森这样的美国诗人来说吧，他们一个以自己的诗歌诉诸美国公众，一个却不屑以自己的诗歌诉诸任何人，这也许可以认为正好反映了那时候的作家谁也不敢肯定自己究竟在为谁而写作这样一种微妙处境吧。

对于在他们之后的一整代文人作家来说，情形变得不一样了。首先，这些作家文人所生活的时代大不一样了。美国文学，甚至是那种相当专门形式的美国文学，现在大都已经拥有了自己相当可观的，经过精心识别的读者群，并且还拥有一些随时与读者联系沟通的可靠途径。显然，他们来到这个世界上从事写作并非由于某种偶然的巧合，因为，在这里，写作，如果不是对所有的，至少也是对许多有志之士来说，是一种有赏劳动——而且也是一种社会地位，甚至是权力和声望的来源。当我们现在在这儿指出这一代美国文人、作家的境遇和他们的前辈相比迥然不同时，我们其实是在说这一代文人、作家不是把文学看作某种正在力图确定自己的地位的东西，而是看作某种已经完全确立了地位的东西，一种享有优厚的地位、并且具有非常确切的意义——不管作家们怎样不遗余力地争论或重新探讨这一意义——的文化体系。

如果我们进一步要问美国文学从这一意义上来说究竟是怎样确立了自己的地位的，那么，答案就是：它不是以某一种文化形态、而是以好几种文化形态来确立自己的地位的，而每一种文化形态都有它自己的与众不同的文化历史传统。如果说所谓“确立”在我们看来是指为文学创作培养一个稳定可靠的读者群，建立与这一读者群进行联系沟通的可靠渠道，以及为被读者群所接受的作品形成可靠的、公众认可的评价标准，那么，美国文学最初成功地确立了自身地位的一个阶段，是和妇女创作的通俗小说相关联的。文学史家们常常提到，在1850年前后突然冒出来一批小说作品，——如苏森·沃纳尔的《广阔的世界》，玛丽亚·卡明斯的《点街灯的人》和E·P·N·索思沃思夫人的《报应》等——并开创了史无前例的畅销记录。长时期来，人们把畅销小说增多这一现象理解为文学创作开始向不体面的女性化庸俗题材退化、堕落的征兆。但是，如果我们把这些畅销书当做美国文学发展成熟过程的产物和手段，——在这一过程中，某些文学创作形式成功地直接介入某个社会集团的利益和价值观，以至使这类创作成为该社会集团的一种特殊需要，——并且，我们如果认真地读一读它们，自

然就会对它们了解得更多、更准确了。十九世纪五十年代的这批畅销小说之所以获得成功，是因为这些作品全都非常直接地、多方面地反映了那个伴随着新中产阶级家庭行为规范的建立面出现的女性与家庭生活的新领域的需要和他们的心声。这批畅销小说的成功也在客观上帮助了未来交换模式的进一步形成和具体化，也就是说，在客观上帮助长篇小说这一文学样式进入了中产有闲阶级的家庭，成为他们的主要消遣品，并进而使这一居家消闲的读者群组合成一个让作家能够经常推销自己的作品的市场。

十九世纪中叶，妇女文学同一批中产阶级女眷闺秀读者群之间的这样一种结合，乃是美国文学史、也就是一般人理解的美国文学作品的社会生活史上的一个极为重要的现象。这一结合既有助于建立比较稳定的圈子，也有助于养成一定的欣赏趣味和阅读习惯，使大量文学作品得以在十九世纪晚期的美国畅销流行。我们应当记住，在内战后的几十年间最为流行、读者面最广的作家，不是豪威尔斯或詹姆斯，而是索思沃思夫人、卡罗琳·李·亨兹和玛丽·简·霍姆斯这类家庭闺苑题材作家，这些以空前的文学魅力垄断了整个读者界的走红人物。据说，在奥古斯塔·埃文斯·威尔逊写的《圣·埃尔莫》(1866) 出版问世那一年，就有一百万人读过这本书——当时全国人口为三千六百万。

但是，所谓美国文学在大家闺秀和女眷中建立阵地，还不只限于适时地组成了一个不断发展的大规模文学作品读者群所产生的文化上的作用。大众新闻报导或"一便士出版物"在十九世纪四十年代的出现，使一些不登新闻、专登小说的报纸连同此类其他读物纷纷上市。这种生产文学作品的新媒介，在十九世纪五十年代首先发展成为小说报，后来演变为大量出版的廉价读物。其时，伊勒斯塔斯·比德尔（在 1860 年抛出"比德尔一毛钱小说"之后崛起的出版商）和他的竞争对手们在这个行业从事的商战冒险，又在家庭言情小说之外，形成了另一种通俗文学形式：描写冒险与社会沉浮的短篇感伤小说。这类作品倒是为另一种作家、也就是那种以最快速度炮制出千篇一 470 律的小说产品的、号称无产阶级化的工人作家开辟了一个在文化、经济上的用武之地。（比德尔式廉价小说作家普兰梯斯·英格罗姆，那个六百部长篇小说的作者，据说在一天一夜之间就写出了一篇三万五千字的作品。）这些作家也把他们炮制的这一类作品深深地打进又一批读者的日常生活之中，这批读者的规模还要大一些。一大批消遣层次较低、文化水平也较低的青年人、工厂工人及其他类似的读者，仅仅在 1860 至 1865 年这五年间购买的比德尔小说就达五百万部。

凡此种种，总的说来，都是散文体小说之所以在十九世纪的美国变得别具一格的一个因素：各种各样的出版物、甚至像第一流的大众消遣品之类的东西，每天都以空前的规模出现在人们的面前。不过，从更严格意义上的文学的观点来看，这类小说作品只属于这一重要历史时期的第三项发展。因为，正是曾经经历过闺阁女眷和低文化层次两类读者群形成的大发展过程的十九世纪中叶这几十年，现在亲眼目睹了另一种文学领域，即另一个具有鲜明特点的、得到广泛而有力的支持的、由高雅的或'严肃的'作家坐阵的文化阵地的形成与确立过程。

从威廉·狄恩·豪威尔斯后来收入《文坛挚友与故旧》(1900)的那篇又苦涩又温馨的回忆录《初访新英格兰》(1849)里，我们可以对这一发展进程中的主要人物以及这一发展在受它所左右的人们身上所产生的影像力问题，得到一个明确的概念。这是豪威尔斯记叙他作为一个1860年来自中西部地区的满怀抱负的青年作家，来到他心目中仰慕已久的美国文学的伟大中心，来到詹姆斯·拉塞尔·洛威尔、奥列弗·温德尔·霍姆斯和纳撒尼尔·霍桑这些文学巨匠的故乡波士顿参观访问的经历的文章。不过，正如他在文中所描述的那样，波士顿不仅是一个曾经有许多伟大作家在此居住、生活过的地方，显然还是一个不断地赋予作家、文人们以某种新的、不同寻常的价值与意义的地方。在豪威尔斯这位访客心目中，洛威尔和霍姆斯——甚至他们的出版商詹姆斯·T·菲尔兹——身上都具有一种无比神圣伟大的气质（豪威尔斯在回忆录里把他'走访作家'称为'谒见作家'）。总之，他对他们推崇备至，把他们看得高不可攀，以至豪威尔斯不是本能地把他们看作完全与自己一模一样的人，而是诚惶诚恐地甘心拜倒在他们的脚下。

正如豪威尔斯完全承认的那样，他曾经有幸访问过的波士顿，的确是当时正在形成和传播开来的新兴的美国文学的高雅文化的中心，而作家这一崇高的事业也在日益被赋予全新的文化威望和声誉，这些都是他在那次文学朝圣经历中亲自耳闻目睹的，也是他后来在关于那次文学朝圣的追记中所描述的。如果说他这篇随笔还十分可取的话，那不外是因为他的这些论述充分说明了这一进程究竟对于文学具有什么样一种价值，以及究竟是从什么样的文化基础上来得出这一肯定性结论的。从历史上看，这类高雅471 文化的倡导者和保护人，也像豪威尔斯那次走访的人们一样，大都具有古老显赫的贵族家庭背景，他们不仅标榜一种新的中产阶级闺阁女眷的闲情逸志，而且也标榜一种不愁吃愁穿、殷实富有的准贵族式的闲适与优雅情趣。这个社会集团的人在观点看法上是颇为世俗化的，而在内心思想上则和当时在美国文化的其他方面仍旧极为流行的宗教虔诚精神格格不入。这些人往往以四海为家自命，一心向往欧洲文化的大世界，——却较少注意当时美国社会生活的偏僻地区，——把这个大世界看作是自己理想事业范围的一种延伸。这个社会集团的人热衷于传统的高雅的文学艺术——事实上，他们在艺术领域里才真正找到了人们在宗教里再也无法找到的某种最本质最基本的价值。并且在他们深信对于这一价值的关心与爱护就是文明本身的根基所在的同时，还深深感到有权利、甚至也有义务把这种价值观念强行应用到整个社会生活中去：把按照这样理解的文化传播、推广到全国各地，以便使人们能够真心热爱和崇拜豪威尔斯曾经如此完美地展示过的高尚典雅的艺术。

在上文所说的这一上流绅士阶层内部，在十九世纪中叶的美国，还有一个具有双重性特点的社会集团，他们既对于作为一种崇高价值观之体现的文学抱有浓厚的兴趣，同时又深感有权利和义务把这种兴趣强加到抱有各种不同价值观念的社会集团头上。(正当比德尔版'一毛钱小说'作为一种大众消遣读物而大大走红之时，查尔斯·爱略特·诺顿这个以四海为家的哈佛大学历史学家和早年的美学大师，力图说服比德尔翻

印出版‘莎士比亚剧作廉价本’来取代‘一毛钱小说’：这一行动显然是想要生拉活扯地占有一种“粗俗的、流行的”文化生产手段，并借此把许多粗俗的下里巴人强行拔高到高雅文化的水平上来。这正是此类帝国主义蛮横作风的典型表现。）从这种双重的动机出发，这个阶层的成员着手进行工作。他们在十九世纪六十年代及以后的年月里，掌握了许多在当时最具权力的具体执行文化扫盲工作的机构，同时还组建了一些很有实力的新机构来进一步推动这一事业。他们在这时逐渐向图书馆的管理工作进军，设法通过控制那些文化水平还不高的阶层的阅读习惯这一途径来培养和提高他们的修养与欣赏趣味。（这几年里推行的一种新的标准图书馆的管理规则，规定来馆的读者每次可以借出一本书，或者，如果所借的那本书不是一本通俗小说，也可以借出两本。这就清楚地表明了图书馆管理人员旨在重新培养读者们的文学知识与文学欣赏趣味的意图。）他们也把工作做到各级各类学校里来了。他们当中一些有相应身分、背景的人物在当时费了九牛二虎之力刚刚兴办起来的文科高等院校里，充当文学教授。他们在小学里的工作还更加得力。在十九世纪八十年代实行贺拉斯·斯嘎特尔教科书改革之后，他们设法让一大批各种各样的美国小学生读者接受了美国文学“经典著作”课程的训练。在这个一般人大都是在文学期刊杂志上读点文学作品的世纪里，他们还设法控制了各种重要刊物、杂志的编辑工作，把诸如《哈珀斯》月刊、《大西洋》月刊和《斯克里布纳》月刊（后来还有《世纪》杂志）当做他们针锋相对地反对那些通俗化对手们的“高水平”的期刊与杂志。 472

这些机构力求建立的美国纯文学文化的特定模式，自本世纪初以来就被称作是一种“斯文传统”，而且就其已经进行的有限的研究和评论的范围而言，这种纯文学实际上早已被人们看作是一种高度规范化的、与外界完全绝缘的文学体系，它力图使文学领域同各种各样令人烦躁不安的社会或两性关系的题材全不沾边。姑且不论这类纯文学具有土生土长的清教文化的根基，事实上，所谓镀金时代的正规的纯文学文化要比贬低它的人们所想象的更开放一些：在十九世纪八十年代，《大西洋》这份在当时所有高雅文化刊物中一向以格调最高雅自居的期刊，不仅刊登霍姆斯和洛威尔的作品，也刊登惠特曼的《当我随着生命的海洋一起退潮的时候》，瑞北卡·哈丁·戴维斯的开工业题材小说之先河的《铁厂人生》，托马斯·文特渥斯·希金森反对男女分校教育的论战性文章《妇女应当学字母吗?》，以及早期抨击中产阶级崇尚家庭私生活的重要文章、由麦路塞娜·菲依·珀斯太太写的《合作持家》，等等。

实际上，这一纯文学文化，严格说来，既无所谓开放、也无所谓封闭的问题，它也像其他任何一种文化机制一样，对某些东西而言是开放的，而对另一些东西而言又是封闭的。不过，真正使它同十九世纪的其他文学团体、流派相互分离和区别开来的，不是由于它的眼界、思想范围更加狭隘，而是由于它成功地赢得了文化定义上的优势的缘故。十九世纪中叶的纯文学的高雅文化机构并没有强迫妇女不阅读妇女小说或男人们的冒险故事，但是，它确实使广大读者群众把这一点奉为“纯正文学”王国的分界线。不仅如此，它还通过自己在学校、在图书馆和在期刊杂志上的工作，卓有成效

地把自己的大量读者集合在严肃文学创作的周围。(《世纪》杂志即使赶不上比德尔版小说那样广为畅销,其发行量也已达到二十万份,估计它在八十年代的读者数量在一百万左右。)同时,它也成功地使大批文化背景与贵族上流社会迥然不同的美国人学会了以严肃态度对待文学和文学作品。在俄亥俄州杰弗逊市,当豪威尔斯在 1860 年访问波士顿归来时,全体市民都聚集在一起,听他介绍波士顿那些大文豪、大作家的情况,以及十九世纪末,许多美国人家里都喜欢用这些大文豪、大作家(他们当时被认为是美国的经典作家)的画像照片做装饰等等这些活生生的事实,使人们很自然地联想到,这一文学运动在为普通的美国人心目中确立文学的崇高价值方面所取得的卓越成就。

在上层贵族阶级控制下的各种文学机构,在十九世纪后期,成功地创造了也许是473 美国有史以来所曾有过的最接近完整和连贯一致的全国性文学文化。而且在他们从事这种创造性的工作的同时,又为作家们开辟了一个全新的文学创作的世界。事实上,在内战后这一代美国主要作家中,几乎所有人都是靠在这一新体制下的新刊物上发表作品来维持生计的,并且又都是以投合其文化价值观念体系作为自己艺术上的立脚点的。哀德蒙·克拉伦斯·斯特德曼这个十九世纪晚期的桂冠诗人,现在至多也不过是人们记忆里的一个曾经把济慈和雪莱当做订货单上的暗语、代号随处搬用的诗歌掮客而已,他正是那时候人为地确立文学文化地位的过程中应运而生的一个人物。此外,还涌现出了一大批被认定为重要文学家、作家的十九世纪风云人物,不过,现在一般只承认他们是当时那个特定的文学体制下的工具或产物罢了:小说家兼编辑托马斯·比利·奥尔德里奇和查尔斯·达德利·沃纳可说是这一类人物的典型代表。然而,我们必须特别一提的是,豪威尔斯也完全是这一过程中造就的一个人物。豪威尔斯的第一个显要职位是担任《大西洋》月刊的主编。他写的几部长篇小说也是先在《大西洋》月刊、后又在《世纪》和《哈珀斯》等刊物上以连载的形式发表问世的。他倡导的现实主义运动也是以《哈珀斯》月刊的"编者研究专栏"为活动阵地、以聚集在《哈珀斯》月刊周围的读者群为对象,并在《哈珀斯》月刊出版社付给的优厚酬金的支持下开展起来的。在豪威尔斯倡导的小说理论中,现实主义这一概念虽然在一定意义上说是着眼于揭露和超越绅士阶级的文化观念的种种局限性,但是,在骨子里仍然深深地打下了那种文化观念的烙印,特别是在关于文学阅读是一种文化的主要标准和依据,因而必须用高品位的优秀作品把质量低劣的作品排挤出去,以确保文明不会走向崩溃的主张中尤其如此。

亨利·詹姆斯可说是这一文化过程中的另一个直接产物。尽管他不像豪威尔斯那样热衷于号称'文学创作的行政管理'的编辑事务(他从未当过刊物的主编),但是,他的所有作品,从早年写的短篇小说、以及《美国人》和《贵妇人的画像》直到《艾斯朋遗稿》和《波音敦的珍藏品》等长篇巨著,几乎无一不是在《大西洋》月刊上先后发表问世的。而且就他所依据的艺术的信条而言,一方面自然是他自身的独立创造,但另一方面也是从十九世纪六十年代、七十年代和八十年代的绅士阶级的文学文化中演化出来的。詹姆斯特别强调,对于以超越地域和国家偏见的唯美的创作为崇高的道

德归宿的集体伦理观，对于艺术想象的感化教育力量，都应抱有一种炽烈而真诚的信念。

当然，詹姆斯和豪威尔斯并不是这一体制所培养、扶持的唯一两个声誉卓著的作家。乔治·华盛顿·凯布尔，这位在《格兰迪西姆斯家族》等小说中描述记录了克里奥尔人文化的小说家也曾在《世纪》杂志上发表过作品，并且在他学习创作的过程中还曾得到《世纪》刊物的主编理查德·瓦特森·基尔德的帮助和指点。还有一些作家，474 诸如优秀作品《尖尖的枞树之乡》(1896) 的作者萨拉·奥恩·朱厄特和那个因深受亨利·詹姆斯的爱慕(据说他对她的爱慕仅次于他对艺术的热爱)而名噪一时的女人、一个十分出色的女作家康斯滕斯·伍尔森，都是通过当时各种“高质量的”期刊杂志发表自己的作品而找到了各自的文化归宿的，——这说明当女作家们开始以一种有别于内战后家庭闺阁题材作家的身分履行自己的权利时，就得到了来自上层绅士社会的“严肃”文学界的有力支持。

在内战后的几十年间，许多重要的、最具影响力的文学形式也都是以这样的一整套创作与出版的方式来建立自己的文化基地的。就其发表出版的园地和发行的读者对象而论，美国现实主义也大体可以说是这一高雅的纯文学文化的直接产物。——因此，美国现实主义的三部经典著作，即吐温的《哈克贝里·费恩历险记》、詹姆斯的《波士顿人》和豪威尔斯的《塞拉斯·拉帕姆的发迹》，都是在 1884 年和 1885 年间由《世纪》月刊连载发表的。内战后的几十年间流行的主要文学形式乡土主义，是以旧式的农业文化生活向新的城市文化转变、乡土文化受到由现代化的交通和市场所开辟的新的国民文化的冲击与压制作为社会背景的。不过，就其文化生产的情况来看，乡土主义文学却是一种更具特色的、属于高雅文化的纯文学体制的产物。朱厄特和玛丽·韦尔金斯·弗里曼两人有关新英格兰北部生活的短篇故事，并不是在新英格兰北部出版印行的，而是在《哈珀斯》和《大西洋》月刊上发表的。玛丽·诺阿里斯·墨弗里写的《大斯摩契山上的预言家》(1885)，记叙了田纳西州东部当地人的生活习俗，也是向《大西洋》月刊的读者描写、介绍当地的风土民情。在凯布尔笔下，经过小说艺术加工、虚构化的路易斯安纳州的乡土风情，也还是通过《世纪》杂志从纽约传播开来的。汉姆琳·加兰创作了以上中西部地区奋斗不息的农家生活为题材的作品，却指望东部的文学机构来确定和认可作品的价值；用他自己在回忆录《中部边区之子》里的话来说，当时《世纪》刊物同意接受他的作品就像发给他一份“学位证书”正式确认他的作品合格一样。

总之，如果说在内战后的几十年间，高雅文化的纯文学体制，一方面虽然起了某种帝国主义性质的社会机制作用，迫使一个由多民族混合的居民群体从此具有一种共同的高雅文明价值标准；但是，从另一方面来说，这一纯文学体制却为我们造就了一个能够从事严肃的文学艺术创作、并使艺术家在进行创作时得到有效保护的活动空间。这两方面的功能在这一纯文学体制盛行的那几十年间是很有效力的，给人留下了深刻的印象。不过，当这一体制在七十年代和八十年代已经具备广泛的大众性质时，就开

始面临盛极而衰的挑战，实际上，它的整个历史演变过程也是它充满坎坷的、压制与被压制的历史过程。

475 造成这种压制与被压制关系的种种原因，早在这一纯文学体制开始形成时就已经存在了。当豪威尔斯于 1860 年来到波士顿时，正如他在《初访新英格兰》中所记述的，那里实际上存在着两种引人注目的发展趋势。豪威尔斯一心想拜会美国的新兴的文学精英，而为他这次东部之行支付路费的赞助人却要他去实地了解新英格兰各工厂推行的新的生产制造方法。在豪威尔斯这个来东部取经的朝圣者看来，新英格兰是一幅充满绚丽文化色彩的风景画。可是，就在山那边，他不断提醒我们说，却完全是另一番截然不同的工业生产景象：豪威尔斯这次有趣的旅行是从现代化工厂林立的洛威尔镇直接来到爱默生和梭罗曾经居住、生活过的康科德镇的。这就意味着，虽然还没有什么明显的迹象，但是，在十九世纪五十年代以后开始广泛传播的这一高雅的纯文学文化，却是和即将使十九世纪末美国生活的各个方面发生深刻变化的资本主义工业发展过程同时并进的，甚至可以说它是伴随着资本主义工业化进程兴盛起来的。这一纯文学体制实际影响和左右美国文学的年代，也正是工业发展进程直接影响和左右美国经济生活的年代。对于文学的文化史最为关键的一点就是，在十九世纪晚期某个时候，这一经济发展进程，开始越来越直接地冲击着纯文学的领域：开始呼唤作为它自身的工具的文学作品，进而建立起一种在截然不同的基础上组织起来的、与纯文学分庭抗礼的文学文化。这种强行侵入纯文学领域的行动，可以从期刊杂志界的情形看得一清二楚。到十九世纪八十年代中期，像《哈珀斯》月刊和《世纪》月刊这类“高质量的”期刊杂志，已经创下了一、二十万份的发行记录。但是，就在八十年代晚期和九十年代初期，一种全新的期刊杂志出现了，——如《妇女家庭杂志》、《芒西杂志》、《麦克路尔杂志》以及经过改版的《四海为家》等等，——其发行量竟达到《哈珀斯》月刊那类刊物的三至四倍。这些新刊物新杂志比老牌的期刊便宜多了。——一本《芒西杂志》只卖一角五美分或甚至十美分，而老牌杂志一本要卖二角五或三角五美分。新杂志的售价更便宜，因为它们筹资经营的方式完全不同：它们不是靠读者的订阅费养活自己，而是设法降低订阅费，大规模地扩大发行量，然后把一些版面和篇幅卖给广告商，按读者数量和广告登出后所达到的流通范围计价，以广告费的收入作为经营刊物的资金来源。

这就意味着这类刊物和杂志不仅完全改变了销售价格，而且也完全改变了刊物杂志同经济领域之间的整体关系。刊物杂志既是赏心悦目的阅读消遣品，又成了做生意买卖的手段和工具，成为大型制造商和生产厂家开发市场、推销产品的有力渠道和媒介。或许我们可以说这些刊物杂志在这时已经利用阅读消遣品来为商业利益服务了：因为，在把读物送到读者手里的这一行为中，也把读者介绍给了制造商、广告商以及由

476 商业经济造成的五光十色的商品消费世界。这类刊物杂志纯粹是把文学创作强行融入商业文化作品之中。和《大西洋》月刊通篇都是大块文章的做法完全不同，这些刊物杂志在各种专栏文章之间穿插了一些更醒目的商业广告。它们利用文学想象的诱惑力，

把读者的注意力引导到一个形象化的商品世界：延长故事的结尾，或穿插广告，常常喜欢将一篇故事插在广告栏之间分段连载，这一手法在九十年代中期的《妇女家庭杂志》上达到了十分完美的地步，杂志编辑无形中把一篇连贯性故事的情节完全变成了一部驱使读者自动溜览整个消费品广告版的'发动机'。

这些新刊物新杂志，从它们第一次出版问世时起，就开始侵占美国高雅文化早已建立起来的文学阵地。《四海为家》杂志设法在豪威尔斯辞去《哈珀斯》月刊主编职务之后聘请他来编辑部任职；爱德华·博克，《妇女家庭杂志》的这位专长广告与推销的怪才还特地把豪威尔的未来两部作品的版权买下来，作为他最初采取的一系列编辑步骤之一。(博克打算为豪威尔斯一部自传体系列作品付给他一万美元，然后再花五万美元来推销这部作品，这无疑充分体现了这类新刊物新杂志所使用的经济策略以及它们关于文学的相对价值的观念。)更严重的是，这些新的出版物从一开始就同纯文学的高雅文化所掌握的、也是它最为珍惜的权力展开了争夺与竞争：它们互相争夺对于一般民众的阅读习惯的控制权，以便设法形成一种集体价值观念。我们从十九世纪八十年代的美国文学作品中，常常会读到有关这类强行侵占纯文学阵地和面对咄咄逼人的、为商业目标服务的通俗读物文化的泛滥而产生的日益加深的忧虑心情的生动写照。——例如，在豪威尔斯的《一个现代的例证》(1882) 这部作品里，在那个巴特利·哈巴尔德的笔下，一味鼓吹发行量、对商业广告无比敏感的新闻报导是和传统的美国社区价值观念的消失密切相关的；再如，在詹姆斯的《波士顿人》(1885) 这部小说里，通俗读物媒体也是和对于隐私权的文明价值的威胁进攻联系在一起的。

从较老的纯文学体制的观点来看，正如此类书中所揭示出来的那样，这些新的文学生产手段倒像是文化本身的敌人似的。不过，从一种更为超脱的观点来看，它们又可以不被看作是某种绝对意义上的文化腐蚀剂，而可以被看作是一种全然不同的文化形式：是聚集在种种别的价值标准——消费文化而非绅士文化的标准——周围的另一类读者生活中的文学作品的根基。这一新的体制，的确直接削弱了它的劲敌高雅文化的社会地位：在 1890 年以后，老牌的纯文学体制，除了在某些时候还竭力设法使自己适应那些在商业上更成功的对手们的方法之外，已经变得比以前更狭隘清高、更反动得多了。不过，与此同时，这种新的体制也和它的前辈一样，进一步创造了一种全新的、供作家在其中从事创作活动的文化环境。

西奥多·德莱赛的事例在这里是颇有启发意义的。他出生的时间比豪威尔斯整整晚了一代，而且是在外来移民和工人阶级的环境中成长起来的。德莱赛最初立志要当一名作家的抱负，并不是在以波士顿为中心的纯文学圈子的基础上、而是在芝加哥的大众化新闻报刊的基础上逐渐形成的。正如豪威尔斯靠《大西洋》月刊创业一样，德莱赛最初也是靠经营当时新兴的出版机构和为这些机构写稿来确立自己的事业地位的。在十九世纪九十年代，德莱赛常常不失时机地为《恩瑟利斯》杂志、《迪摩里斯特》杂志和《成功》杂志等这类充满商业广告的期刊炮制各种各样普通题材的特写文章；在十九世纪末以后，他成了当时一种发行量很大的时髦杂志（并刊有鲜艳夺目的 477

广告画)《肖像画师》的总编辑。德莱赛创作的文学作品并不是完全由他所师从效法的纯文学文化所决定的。在这方面他丝毫也不比豪威尔斯或詹姆斯更突出、更明显;不过,他的作品也带有一种深深地体现在高度文学性中的原始独创的文化痕迹。像《嘉莉妹妹》(1900)一书的行文风格就并不格外明显地具有传统超越意识的特征,可以说是和直截了当的迅速进行的信息交流方式和作家对当代出现的种种事情的细心体察,以及他对于由商品引发出来的各种欲望的深切了解分不开的,也就是说,是和作家对于十九世纪九十年代期刊杂志出版界最关心的那些问题的认识与掌握完全分不开的。

德莱赛同十九世纪晚期新型的大众传播媒介之间的联系是十分密切的。不过,从某种意义上来说,他又是这一时期大众传播媒介向作家们提出的一种崭新的文学创作模式的典型代表。其实,他这一代的其他新作家,与其说是由于他们信奉文学创作的自然主义信条而联合在一起的,还不如说是由于他们都处在同样的文学与文化的环境下从事写作而走到一起来了。有些作家,如斯第芬·克莱恩、弗兰克·诺里斯和厄普顿·辛克莱等,也都是在当时高度商业化的新闻媒介世界里找到了自己的文学创作方向的。他们各自的作品中大都带有这方面身世经历的痕迹。

但是,即便认为旧的、高雅文化的纯文学体制已经被一种完全商业化的、大众传播媒介体制所取代,这种看法其实也只能说明十九世纪末美国文学所经历过的一段曲折道路而已。因为,在十九世纪末开始出现的,并不只是那个新的有组织的作家世界,而是同时出现了好几个相互并列的文学界,成为整个文坛的一种新的组合形式。全面研究一下十九世纪七十年代和八十年代间以绅士阶级为基础的文学体制的情形就会发现,在经过二十年后,绅士阶级曾经力图通过重新建立文学机构体制的做法来进一步左右和控制文学的价值标准。显然,美国国家文学艺术学院(于 1899 年建立)及其指定的文学艺术核心机构美国文学艺术科学院(1904 年创建),正是为了进一步从体制上正式确认旧的高雅的纯文学体制下的那些美国文学大师们的崇高地位、并将其他作家通通从文学领域里排挤出去而采取的两项步骤。(豪威尔斯、亨利·詹姆斯、查尔斯·达德利·沃纳、斯特德曼、奥尔德里奇和查尔斯·爱略特·诺顿等人——不过决不会有德莱赛或爱德华·博克,更不会有妇女通俗小说作家——就这样成了文学艺术科学院的第一批成员)。

478

这套机构体制代表了一个与大众传播媒介同时出现的新的职业作家界,也就是那个把作家职业变成了一种封闭式的、由官方正式承认的作家俱乐部性质的文人世界。不过,这个职业作家界并不是唯一的一个由旧的文学体制促成的文学创作界。如果说他们耗费了一部分精力去千方百计地提高自己的名望和打击、排斥异己的话,那么,这些年来,旧文学体制在其他方面却获得了新生:他们学会了以商业盈利为目的的对手们的经营技巧,不再十分坚持推行一种狭隘的社会小圈子的价值标准。在十九世纪九十年代及其以后这段时间里,那些传统型的出版社和出版公司在开辟文学作品的销售市场与培植对文学作品的需求方面,都学到了不少新东西。(当哈珀斯出版公司在十九世纪九十年代被法院裁定进入破产接管保护时,在新闻传播界由约瑟夫·普利策一手

培养起来的乔治·哈维上校被指定为该公司出版事务的主管人。哈维就是借助悬挂在他办公室墙壁上的那个新的经济赞助人、金融家J·P·摩根的一幅肖像画来治理这家重新复苏的公司的。）像这样相互交流和影响的结果，使得一些力求把推崇欣赏纯文学与开发商业化大众市场相互结合起来、而不是把二者的利益相互对立起来的出版机构在本世纪初纷纷出现了。伊迪丝·沃顿的亲身体验就足以从作家的角度来说明这种做法的不同之处了。和那些在艺术手法上颇为相似、但在时间上比她更早一些的作家如朱厄特或詹姆斯的作品不同，沃顿的作品都相继成为名噪一时的畅销书；同时，又跟沃纳或卡明斯这类畅销书作家的作品完全不同，她的作品是作为纯文学作品出版销售的。在她身上充分体现了一种十九世纪晚期和二十世纪初期出现的新文学类型的稳定、平衡性特征，而这一特征又只有通过把高雅文化的纯文学机制和它那更加适应市场需要的竞争对手这二者统一起来才有可能：使严肃文学的创作在维护其作为严肃文学的性质的基础上，在商业上获得巨大的成功。

由于旧的纯文学体制的某些部分相继与它们具有强烈商业意识的对手共谋合作，它们思想上那种孤芳自赏、排斥异己的观念，也明显地变得越来越淡漠了。在新旧世纪之交开始出现的主流文学文化中，那种特别讲究作家品位的“高雅”、强调“高雅文学”作家同通俗文学作家之间存在种种价值差别的思想观念也日益淡化，较少有人拼命加以坚持了。同样，传统的交流传播体系在这时也开始放手接触它们以往从未接触过的各种人的意见、观点和生活经验。休顿·米弗林，这家以高雅自居的波士顿出版 479 公司和所谓的标准作家、经典著作观念的主要倡导者，终于从1889年开始，先后出版了查尔斯·W·切斯纳特的短篇小说和长篇小说，他算是美国第一位拥有一批经常性的白人读者的黑人作家。在前一年，这家出版公司还曾出版过具有浓厚的美国文学特色的第一位犹太裔主要作家、也是第一位移民作家艾布拉罕姆·卡恩创作的《外来的新娘及关于纽约犹太人区的其他故事》（卡恩于1860年出生在立陶宛的维尔纳市附近）。（卡恩没法帮助创建了一批重要的纽约犹太移民文化出版物这一事实——卡恩在十九世纪九十年代亲自主编了一种社会主义周刊，后来又主编了《犹太前锋日报》——告诉我们，美国在十九世纪末就已开始在主要的新闻期刊之外拥有不少其他种类的出版物了。）

但是，令人感到矛盾不解的是，在以大众传播媒介为中心基地的、新的文学创作广泛流行起来，并且在这种新的民主化进程在纯文学领域里发生和推进的那些年里，一种完全新型的上层社会的高雅文学文化也同时在美国兴盛起来。在诸如《芒西杂志》或《麦克鲁尔杂志》这类价钱低廉的刊物相继出版问世的那个年代，同样也还出现了另一种新的完全不同的刊物，其中最主要的典型例子就是《货郎担杂志》（1894—1899年间印行）：一种印刷华美、既没有商业广告也不大计较发行量、专门刊载圈内行家感兴趣的诗文作品的文艺性杂志。《货郎担杂志》及其幕后的出版公司——即斯多恩与金伯尔公司，它是美国一家率先出版易卜生、萧伯纳、麦特尔林克及法国象征派作家作品的出版公司，也是发表詹姆斯的《梅西所曾知道的》（1899）、凯特·萧邦的《觉醒》

(1899)和由比尔斯利创作插图的爱伦·坡全集的那家公司——可说是代表了美国文学史上的一种新的出版机构。正像所有这类机构一样，它们不仅应当被看作是出版物或出版公司，而且也是充分表现了一定的文化思想观念的、并在这一文化思想观念的周围团结了一大批读者的有力工具。这些新的做法和新的出版物所倡导的理想境界显然同十九世纪晚期大众传播媒介所强调的消费文化理想格格不入，并且在实际上也同样是和它那一脉相承的、旧的高雅文化方案背道而驰的。这些新的出版物和出版机构所强调的文化是具有非常强烈的、甚至可以说是公开挑衅性的国际性特征的文化——英国、法国、甚至挪威都包括在他们涉猎的范围之内；只不过他们现在所关注的外国作品不再是那些具有里程碑性质的经典作品，而是那些现代派的、大胆的、超越常规的、令人莫衷一是的实验性作品。因此，这些书刊、出版物所强调的那种文化其实是一种少数人的、并非多数人的文化；不过，反正此时也无意将一种阳春白雪式的精英文明扩展到多数人中去：这正是《货郎担杂志》称之为专门服务对象的“那帮高贵显赫的读者和文学作品收藏家”。说到底，文学乃是经由这些媒介手段推出的书面文化的一种至高无上的德行的体现，只不过现在更多地把文学本身表现为一种德行和良知，一种纯粹的审美享受的源泉，而不是把它表现为一种范围更加广泛的、涉及道德价值观和道德义务以及公民价值观、公民义务的文化活动的组成部分：把坡的作品，而不是洛威尔的作品，选定为美国文学的经典作品，正是这一变化的充分有力的体现。

480

我们看到的在十九世纪最后那几年相继涌现出来的各种不同的文学文化圈子、流派之间都有一个共同点，这就是：它们在十九世纪末都还未能具备足以全面支持它们似乎有意提倡的那种新式写作职业的文化实力。切斯纳特的作品是由一家颇有名望的骨干出版社出版印行的；不过，虽然他本人和出版社都尽了最大的努力进行推销，他的作品仍然没有足够多的读者，以至使他感到自己选择作家这门职业是个大错误。在这种情况下，切斯纳特只好脱离文学创作事业，于1905年开始重操旧业，继续干他的律师和法庭速记员业务。那些建立在一种孤傲大胆、蔑视一切尊严的、离经叛道的伦理思想基础上的文学出版机构，在1900年得到了充分的发展，因此，萧邦的作品《觉醒》才得以出版问世。不过，这些出版机构本身的实力还不够雄厚，还不能形成自己所特有的一套阅读欣赏实体来和更为传统保守的读者的异议、指责相对抗。由于还缺乏这方面的能力，所以，萧邦也紧接着在《觉醒》遭到大众敌视和反对之后就从文坛引退了。《嘉莉妹妹》这部作品的创作形式，可以说是德莱赛在其中安身立命的、以消费者的需要为宗旨的期刊杂志世界的一种直接反映。但是，这也还不能说那个期刊杂志世界完全没有辜负德莱赛在文学创作上所作的种种艰苦努力：德莱赛也在《嘉莉妹妹》未能得到公众的认可之后的好几年中，毅然放弃自己的文学创作事业，靠给各种发行量大的刊物写稿谋生。不过，他的文学创作活动在那一方面也是得不到人家支持的。

我们可以说十九世纪末期的一批美国新作家又重新遭遇到了美国最早期作家们所经历过的恶劣处境。在这种处境下，完全没有任何一个文化机构能够对作家的文学创

作事业提供适当的支持与帮助。不过，如果说他们的遭遇使我们不禁联想到过去的话，那么，他们真正的更为密切的联系纽带倒在于美国文学的未来。因为，这些作家在种种开拓创新的局面下所尝试的职业作家的创作方式，从那以后就变得越来越固定了。查尔斯·切斯纳特并没有因创作有关美国黑人的经历和传统的作品而成为一个重要的美国作家，可是在二十世纪，像切斯纳特这样的作家，却成了名噪一时的重要作家，而且，他们现在已经实现了的文学创作机遇以及他们实现这种机遇的文化环境，都是切斯纳特在他那流产、失败的文学创作生涯中率先探讨和试验过的。同样，像萧邦一类作家在十九世纪晚期未能坚持下来的所谓'专职作家'从业方式，在二十世纪又被沿用起来了，——并在她初期阶段曾经接触过的纯文学文化在后来的进一步发展中重新加以运用。在1900年时，对萧邦这样的作家全然不予支持的那个高雅的或反对因循守旧的文学界，在稍后的岁月里又成了美国现代派作家们安身立命之地；《货郎担杂志》 481 本身虽然只是个小小的传播工具，但是，它的真正意义却在于它充当了二十世纪头十年和二十年代间美国现代派作家同人民大众发生联系的小刊物、小杂志的前身，这尤如斯多恩与金伯尔出版公司充当了文学经典杰作——易卜生的晚期作品、詹姆斯的晚期作品和法国象征派作家的作品——的传播者具有重要历史意义一样，现代派作家们也常常沉浸在那些经典杰作里，并由此形成他们各自的对于文学表现手法的标新立异的思想观念。

这一切都充分说明，美国十九世纪文学发展史所产生的种种结果，并不仅仅局限于那个世纪的范围之内。这时期的一大成就是创立了一个有十九世纪晚期一批作家在其中从事写作的、基础较为牢固的文学创作世界。不过，从真正的意义上来说，十九世纪晚期的一项主要建树是在文学表现形式和表现形式的文化角度两个方面开辟了十分丰富的、就连二十世纪的美国作家都还在一直不停地探讨的文学创作的种种可能性。文学的文化生活史决不仅仅是与之相关的那个社会体制、机构的历史，而常常是社会体制在不断变化的文化地位中反复对自身进行调整的历史。二十世纪的作家完全可以开展他们已经开展了的、十分新颖的创作计划，他们也完全可以获得他们已经获得的种种形式的公众支持与鼓励，这至少是部分地因为所有这些东西都早在以前发生过了：因为，所有这些办法，早在十九世纪末，为了确立文学艺术在美国的地位，就已开始实行了。

理查德·布罗德赫德 撰文　　朱通伯 译

文化与意识

在任何一个现代社会或时代，直接和文学创作发生关系的精神智力活动，从广482义上说，大致表现在两个方面。一方面是一个由哲学家、科学家和具备各种专业知识的人员组成并在其中活动的、与文学创作相平行的领域，它的主要竞争对手（如果不说是它的激烈反对者的话）就是那个与之相对应的文学书刊出版界，因此，所谓'为诗一辩'俨然成了向每一个新兴的文学运动或文学时代都要提出的必然要求。难怪纳撒尼尔·霍桑要竭力为自己做一名小说作家而进行不无讽刺意味的辩护；难怪在内战后成长起来的一代人中，那些曾经为一开始就引起争论的现实主义创作手法发表了种种辩护言论的小说家们——最重要的有威廉·狄恩·豪威尔斯和亨利·詹姆斯——也深感有此必要。然而，另一方面则是一个充满生机、热烈而嘈杂的大众化阅读与理解的世界，它所表达的种种反应、看法，同受过专门训练的知识界相比，虽然缺乏条理性或不够理论化，但在实际影响上却更为直接、更有连贯性，可以说是一个通过自身积极地参与人与人之间的一切语言交际活动，在激发文学创作的雄心壮志并使之符合道德的要求这两方面都具有决定性的作用的世界。还在战后那些变化不定的年代里，极具活力的民族意识之流，不管是专门家的还是普通民众的，看来都各自相当急剧地漫过了原来堤岸的界限，进入了一个被移植和重新确定方向的关键阶段，在这里，战乱本身既是不详的预兆，又是直接造成这一结果的原因。

也许，这正好印证了葛特鲁德·斯泰因在六十年后所作的判断：由于内战，美国早已开始在创建二十世纪。其实，就好些方面而言，1861 至 1865 年间的这场大震荡——正如著名兄妹史学家查尔斯·比尔德和玛丽·比尔德后来在二十世纪二十年代所极力主张的那样——已经算得上是"第二次美国革命"了，而我们现在之所以仍然抱有这种看法的最初依据都是经过曾经在那个年代生活并在战后还活着的人们证实了的。史学家们回顾一下这场冲突的整个过程就不难分析、理顺所有那些具有决定性意483义的历史时刻和战役行动，并且也不难探明那些在后来被证明是十分重要的新的发展趋势。从同时代人身上反映出来的对于这场战争的理解与认识，很可能还不够具体和深人，但无论如何都是以现实经历为根据的。而最为重要的是，通过这次内战的五年

左右时间，几乎全力以赴地把物质资源、生产力和全体人民的财力、物力、精神智慧力量通通集中起来，投入到这场涉及整个北美大陆的斗争中去。这样做的效果，由于取得内战胜利的北方实行了一整套全国性的巩固、统一和发展的计划（修筑铁路、发放大批战时合同资助费、按照家庭垦殖法通告将公有土地重新转让给国民）而进一步加强了，使美国能够在物质、工业与技术上以最快的速度发展起来。

这种发展与进步，既是经济上的变革，也是文化上的革新，不仅可以从人口调查报告中、而且还可以从健在的人们的富于想象力的经历体验中看出端倪，追寻出来龙去脉。这场变化的主要牺牲品就是那种陈旧的、纯粹地区性的、具有浓厚宗派色彩的狭隘的思想体系，它此时已被无情地抛弃到社会影响力的边缘和死角里去了。当然，这样一个具有划时代意义的历史进程、这样一个曾经被后来的历史学家称之为美国生活与美国文化的“民族化”、“融合与统一”和“进一步规范化与制度化”以及现在又被称之为美国生活与美国文化的“职业化”的历史进程，并不是完全没有经历一翻动乱和痛苦、没有经历一翻极其激烈复杂的、直到整整一个世纪以后还未能最终了结的大对抗、大论战就走上它那不可逆转的发展轨道的。在1860年后的几十年间，美国的理性认识能力和普通民众的认识感受能力，在社会财富、人员、种族平等和国家权力诸多方面持续大发展的推动之下，都不断地向前发展了。——即使出现了财经恐慌，甚至是在1870至1910年间每十年出现一次经济萧条，也难以改变这一上升的总趋势。

还在内战时期，有一些事情显然可以充分说明这种蓦然间越来越明朗化、具体化的思变心理，而且在随后而来的年代里得到了更有力的肯定与认可。亨利·亚当斯在他写的《亨利·亚当斯的教育》这部著作中，回想起半个世纪以前在格底斯堡和维格斯堡事变前夕的那个严寒的冬天，他在大洋彼岸出任驻伦敦使节时，对于俨然一个新“帝国的”强大力量，曾经感到又惊又喜，心情分外激动。“最初还只是某种朦胧的可能性机遇……渐渐地，人们开始感觉到也许在这场大动乱的背后，在华盛顿的某个地方，权力正在形成，正在以前所未有的方式集中起来，加以运用。”随着1843年和1844年的战役行动相继展开，这一权力在在军事上产生的效果很快就充分显露出来了。它所具有的长远的组织方面的作用、以及它最终所起到的道德上的作用，在亚当斯于十九世纪六十年代末抱着灰心失望的情绪，回到当时由格兰特将军当政、有关伊利铁路和金矿阴谋的谣言满天飞的美国时，使他深受震动，引起了他的极大关注。华盛顿和纽约的生活出现的这些最新的方式与格调，标志着从亚当斯曾经当过总统的祖父和曾祖父的一类正人君子们可以身踞高位、凭借理性来左右国家的发展进程的时代以来，社会行为的准则已经发生了某些变化。这些新事物、新变化也使惠特曼深感不安，他原来满心希望美国能够成为“最健全的、最发达的自由国家”的表率，现在看到的却是这个国家完全处在各种强大可怕的新敌人四面围攻之下：有钱有势的商人阶级为非作歹、政府职能部门合伙贪污、甚至还有司法界的腐败、城市日常生活中存在的抢劫和流氓无赖行为——见得人的和见不得人的——以及越来越浓厚的虚伪、欺诈和冷酷无情的社会风气。（这些十分严厉的词语都是惠特曼使用的，参见他于1871年写的宣言

484

《民主的远景》)。对于惠特曼来说，无论是内战年代里精神上的净化、整顿，还是那个"多方面的、无所不包的充分自由的个性至上原则"的宝贵遗产，全都处在被系统地出卖、背叛的危险之中，剩下来的只有一味地进行物质扩张。

与此大体相同的判断评价也贯穿在马克·吐温和查尔斯·达德利·沃纳在两年后对当代生活所作的一种全景式的描绘之中。在这里，他们两人针对小说家约翰·W·德·福瑞斯特于1867年提出的要创作"一部伟大的美国小说"、一部力求全面表现国内状况的小说的号召，做出了最生动也是最直率的响应。也许在《镀金时代》这部作品中，再也没有什么东西会比作家为一个刚刚开始显现出自己的主要特征来的美国文化时代取了一个十分恰当的名字这件事更引人注目了。在又经过一代人的时间之后，纽约著名的批评家和社会分析家约翰·杰依·查普曼对于这些年间历史发展的必然逻辑仍然深信不疑。他在《原因与结果》(1898)一书中写道，如果说"在上一世纪最后二十五年的历史里最突出的史实是资本的增长和资本的集中"(查普曼还特别说明是由于修建了新铁路和电报网的缘故)，那么，纯粹从物质利益出发来集中资本、组建大公司和实行全国范围的垄断等这样一些最基本的策略，也不过是原先在内战中开始学会和掌握的技俩和手段而已。因此，后来出现的公务人员贪污腐化现象也就不足为奇了。而在社会的每一部分，权力本身也多半是凭借战时经验将它"加以浓缩、包装，以便进行推销"；这一现象在战后社会那些一心想捞取权力的好处的人们身上仍然存在。

在实际生活的最基本组织结构中，这种以往没有先例的权力"浓缩"和改头换面的过程，——如布鲁克斯在其锋芒毕露的史学著作《美国的经济霸权》(1900)和《新帝国》(1902)两书中所称颂的那个富豪政治大集中的漫长过程，——不可避免地是以牺牲个人情感为代价的。一种新的文明正在产生出一种新的秩序，一种人性变化无常、不知满足的状态，或者说它正在使这种状态重新恶化。与此同时，原来那一套作为独具特色的美国民主精神的基础的老作风、老观念，对于曾经在这种作风、观念的不断激励下成长起来的整个国民来说，似乎已不起作用了。还在安德鲁·杰克逊任总统的时期，那个著名的法国观察家亚历克西斯·德·托克维尔早已觉察到的一种所谓有点近乎狂热的全民性"动荡不安情绪"(见《美国的民主》Ⅱ.Ⅰ.Ⅷ)，现在竟成了一种社会病态而深深地困扰着广大民众的意识；它就像纽约神经病理学家乔治·比尔德医生在1881年诊断过的"美国式神经过敏症"一样，需要进行科学的治疗。新兴的垄断资本把超验主义时代复苏的、被新教的自我反省信条奉为至高无上的道德规范和道德目标的那些东西，即所谓"人人都为自己"这条规则，加以正式地确认；看作是最符合自己实现超越常人'需要'的一条个人行为准则。爱默生本人虽然在思想观念上还与此不尽相同，但也给这一道德风尚留下了一个名称，即所谓一个"各自分离、相互隔绝的时代"，并讲求"忠于职守、严以律己"的道德修养(见《关于新英格兰的生活与文学的历史札记》)。——不过，身处当时还是富于田园特色的康科德，爱默生怎么也想象不到这一道德信条竟然会被那些从法律和道德上为经济的大发展、大扩张，为在拥挤不堪的工业城市、在自由竞争的简陋住宅区和血汗工厂、在这新的金融一工

业庞然大物之下负债累累而无力自拔的农村地区实现经济扩张而进行辩护的人们宣传、鼓吹到了如此残忍无情的地步。

一种令人感到压抑的被取代、被隔离的意识，一种感到被人出卖了自己与生俱来的幸福、自由和充满机遇的政治前途的意识，对于几乎每一个尚未拜倒在这种新的商业心理面前的人来说，或迟或早都是回避不了的。（马克·吐温在《镀金时代》和 1892 年出版的一部续集《美国产权起诉人》中，通过塞拉斯上校的种种离奇美妙的发家梦想，对这种商业心理进行了辛辣的讽刺，不过，即便如此，也没有忽略它那基本的悲天悯人的性质。）豪威尔斯在《来自奥尔特鲁里亚的旅行者》（1894）中，对于这种国民状态所作的对症下药式的诊断，也只是轻描淡写地把它说成是读者将要认识的一种实际经历而已：也就是说，在美国现实生活中，在那些既得利益者和未得利益者之间已经出现了新的裂痕，各个阶级、各个利益集团的日常相互关系，从来也没有像现在这样被紧紧地笼罩在恐惧与怀疑之中。无论在内战的严酷考验下形成了什么样的精神凝聚力，现在都已随着庆祝胜利的火炬的熄灭而消失了。处身在如此重大的历史变化之中，各个阶层的男男女女——不管是普通群众还是受过良好教育的社会精英——都特别渴望有一些大家熟悉的、令人感到安慰、振作或有所补偿的典型和想象中的偶象。在十九世纪后半叶的美国，除了那个曾经被托克维尔看成是美国民主行为的源泉的"自由精神"之外，就是在历史上起过重要作用的"宗教精神"，它几乎在每一次民众 486 反抗运动和每一项要求改革与重建的合理倡议中都打下了鲜明的烙印。

在顺利度过 1865 年后，涉及美国思想的种种陈旧的新教派的决定论，还在继续影响、左右着纯理论的探讨和一般民众的思想观点；甚至当时流行最为广泛的一门新的世俗哲学、赫伯特·斯宾塞的以严肃冷峻著称的宇宙自由意志决定论，——这一理论深受诸如耶鲁大学的社会学先驱威廉·格雷姆·萨姆纳这样一批美国信徒们的大力推崇，其主要观点是：任何干扰、妨碍社会进化的自然规律的做法，任何想要缓和、减轻这些自然规律对于个体生命所产生的影响的法制企图，都直接威胁到整个物种的幸福与安宁，——在《首要的基本原则》这部著作于 1862 年出版后，也立即被人们怀着一种新的笃信宗教的狂热来加以接受并传播开来。在美国，斯宾塞这套庞杂的唯理主义带有某种似曾相识的民众复兴运动的性质，它把一个又一个的制度、法规的增加和建立，把每一个不明智的政府干预方案，都一律指摘为邪恶和不道德。（公平而论，这里应当看到的是，萨姆纳自己制定的那个禁忌行为一览表里就包括有商业托拉斯、新的涉及西美战争的地缘政治帝国主义、公平雇佣法案和由税金资助的慈善事业。）达尔文主义本身和那个惊人的"适者生存"的原则，虽然被普遍认为是对于宗教权威的彻底否定，但却和新世界加尔文主义所继承的观点不谋而合。人们对宗教的信赖，如果说还没有被达尔文的学说完全摧垮，也已经被大大地动摇了。不过，在《物种起源》（1859）和《人类的由来》（1871）这两部著作中传达出来的关于生命来由的观点，实际上也进一步加强了这样一些早已明确了的看法，即：只有少数独特的人物才有幸赢得做一个人的当之无愧的业绩而成为生活的宠儿，其他所有的人就只好听从于命运的

安排了。按照一般人的理解，达尔文主义的理论体系也和加尔文主义一样，碰巧给自己找到了一副科学的面具——同样，社会达尔文主义的主要的敌人、深受豪威尔斯和其他一些人赞赏的利他主义的社会主义，也曾被约翰·查依·霍普曼十分俏皮地刻画为一种"在一个以金钱为思维出发点的时代里发生的宗教反应"。(豪威尔斯等人对于这种利他主义的兴趣一直延续到发生了1893年股票市场暴跌和1894年普尔曼大罢工这类事件，迫使他们不得不选择自己的政治立场时为止)。

加尔文主义，在老派的美国人当中，也大势已去，几十年来，越来越退化，越来越被更温和、更宽松的神学理论所取代——被自然神和唯一神教派的唯理主义、被几个大城市中复兴的上流社会的圣公会教派、被美以美会信徒、浸信会教友、新光公理会教徒以及他们对圣灵降临节、至善论、乌托邦和人道主义等各种五花八门的理论、信仰所表现出来的周期性宗教狂热所取代了。在1865年以后，一种对于进步与集体行善的模糊信念，越来越取代了那些装腔作势地讲究高雅情趣与教养的人们所崇奉的宗教了。(这就是1886—1896年这十年间出现的一系列所谓问题小说的民间背景，——这类小说有豪威尔斯的《牧师的职责》、爱德华·埃格尔斯顿的《信仰医生》、H. H. 博伊森的《社会斗士》和哈罗德·弗雷德里克的《西伦·韦尔的堕落》等，——它们全都刻意将古老传统的信仰在新的物质至上主义面前节节败退的问题加以戏剧化了。)不过，一方面，旧的、清教徒式的道德严肃性仍然被人们紧紧地抓住不放，作为一种最后使用的武器；另一方面，诸多新的社会摩擦又迫使人们不得不枪上膛、剑出鞘，去作殊死的斗争。朱丽亚·沃德·豪写的那首军歌《雄壮的共和国军》的歌词，——"他射出的那致命的快箭，风驰电掣，令人胆寒，""他洞悉人的内心世界，明察秋毫，判若神明，"——在那些仍在用一种十分高尚但并不十分准确的启示录式的语言来进行论战的民众听来，倍感亲切，它把一切厄运、危机都标榜为阿米吉多顿（善恶大决战）的重演，把每次公众行动都看作是拯救民族灵魂的大搏斗。这种从过去承袭下来的判断是非善恶的方式，总是一味坚持，不愿放弃，这充分说明，在普通民众和专门家思想上，仍然认为用千福年和乌托邦的理想去回应新时代的腐败风尚（正像当时除惠特曼和马克·吐温之外许多人所认为的那样），乃是他们的首要任务。

在十九世纪八十年代和九十年代间，有三本十分畅销的书特别激发了美国人历来讲报应、鸣不平和虔诚乐观的天性。对于亨利·乔治来说，关于千福年的种种期望与想象，尤如呼吸一样，是先天自然的赋予，这在他的读者看来也是如此。酷爱《进步与贫穷》(1879)这本书的人，并不只是被他关于经济不平等的论述所折服，而是完全改变了原来的信仰，通通皈依在他的门下，深信未来真正主宰人类的相互关系的，既不是什么商业循环论，也不是什么适者生存论，而是《圣经·新约》中指明的金科玉律。人们这种信仰上的转变，不管持续的时间多么短促，总还是同阅读爱德华·贝勒密的未来主义罗曼斯《回顾》(1888)一书的体会衔接起来了。在书中，十九世纪八十年代资本主义的这场恶梦（准确地说，照书中主人翁看来），无疑将会在公元两千年出现的天堂般的城市面前、在一个推行技术革新、讲求以严格服从——工薪劳动者完全

像仆人一样唯命是从——和生产效益为标志的有产者乐园面前，消失得无影无踪。至于亨利·迪马利斯特·劳埃德在《背离共和政治的财富》(1894) 这本书里，对标准石油公司内幕的揭露，在多大的程度上表现了同样善良而好空想的天性，可以从一位同时代的评论家赞扬书中"卓越论述充分体现了工业基督教精神"这一点看得十分清楚。劳埃德书中对资本提出的控诉所具有的传奇剧意味，由于他用词活泼有力而大大加强了，——他在风格上力求效法爱默生巧用警句、直抒胸臆的手法，——主要体现了一种更加美国化的拯救社会的梦想。像旧的加尔文主义一样，它特别表达了一种古怪的、潜藏在内心深处的渴望情绪，一种试图通过在历史或宇宙力量的某种更大规模的聚集中达到升华而最终摆脱孤立无能状态的强烈愿望，某种完全建立在契约基础上的美好生活理想的再觉醒。(我们不是也可以从亨利·詹姆斯的《一个贵妇人的画像》及其主人翁矢志追求一种有意义的生活目的的自相矛盾状态中、从那个一味在寻求一种能够揭开历史之谜的独一无二的方法与规律而始终坚信人的最难能可贵之处莫过于以自己 488 的聪明才智去征服某种历史目标的亨利·亚当斯的深奥理论中，察觉到某种类似的、充满想象力的情节结构吗？)

劳埃德早在十九世纪六十年代在哥伦比亚学院求学时，就开始追随弗朗西斯·利柏尔教授的经济自由主义学说了。尽管他在一些美国社会主义信徒身上看到的那副斤斤计较物质利益的卑鄙嘴脸，使他望而却步，但是，他在那些改革家兼预言家当中，算是唯一真正信仰社会主义事业和思想理论的人。社会主义除了倡导一系列具体的改革方案之外，它的巨大的吸引力还在于它特别适合新的大工业企业时代出现的精神危机的需要。社会主义的超验主义化的许诺具有一种新的群众觉悟的性质。在这种群众性觉悟中，劳埃德在晚年写道，所有各种各样具体的改革都是为最终实现一个更崇高的改革服务的，这就是"在努力创造一个更美好的社会过程中，每个人都充分发挥他作为自身的上帝的作用，从而把自己造就成一个更完美的人。"(劳埃德深深知道，那些掏钱买他的书的人，都心存疑惧。因此，他特地强调指出，社会主义是实行"社会控制"的最好途径。)另一方面，在乔治和贝勒密看来，对于一个经过改革的未来所抱的种种理想，同正在迅速消失的带有前工业性质的过去相比较，在结构关系上具有某种奇妙的相似之处；这一点，只要我们仔细研究一下，是不难发现的。在乔治和贝勒密两人的著作中，一个明显的副标题就是，对于某个"我们已经失去了的世界"抱有一种无法克制的怀旧情绪。如果不是对于前工业时期新英格兰的乡村生活、或对于在'唯利是图'成为一时风尚之前的西部开发区的粗犷豪放的生活抱有某种理想化的怀恋情绪的话，那么，又是什么东西促使他们两人各自提出关于社会平等的预言呢？一种差不多类似的怀旧情绪成了新的散文体小说的一个主要特征。在马克·吐温以密西比河谷为背景的作品和乔治·华盛顿·凯布尔描写克里奥尔人生活的短篇故事里，在哈里叶特·比彻·斯托和萨拉·奥恩·朱厄特写的新英格兰风情录之类的作品中，同样，也在亨利·詹姆斯的《华盛顿广场》和《欧罗巴人》这两部作品的有关美国的回忆里，都流露出对于昔日淳朴的民风怀有一种炽热的依依怀恋之情，它把作品的乡土狭隘性

所具有的嘲弄意味全抵消掉了。同样，豪威尔斯和伊迪斯·沃顿两人在他们晚期的小说作品如《克尔文一家的假期》和《天真的时代》(两部作品都于 1920 年出版，不过，故事背景却是十九世纪七十年代）里，原先曾经备受作家奚落的那种粗俗生硬的态度、举止也都是可以原谅的了。在当代历史的令人眼花缭乱的冲击之下，人类共同相处的某些异常复杂的组合形式和某些早已过时的天真单纯性，都先后作为曾经冒险加以废弃、现在又必须加以恢复的宝贵财富，重新进入了政治与小说创作的想象世界之中。

一种新的慢性社会危机感，对于一些极为重要的信仰、价值观，特别是对于有节制的自我与有关历史发展或进化的期望之间的那种旧的平衡关系所提出的一系列没有先例的严重挑战，一种已经世俗化的、本能地按照某种超验的公正完美标准来衡量种种事件与前景的福音主义或宗教热情，连同种种新的、以确凿的生物学事实为依据、看来与宗教启示完全针锋相对的、科学化的意识形态，一种颇具感染力的、对属于过去时代的单纯人人平等主义的怀旧情绪，还有那同样颇具感染力的忧国忧民情绪——所有这些在 1865 年以后占据着整个美国民众意识的直观感受与思想主题，也都成了那些在 1865 年以后过着系统而严谨的专门化和世俗化学术研究生活的、第一代以大学为基地的学者们极力关注的焦点和苦苦思索、研究的课题。

就其背景和早期生活经历而言，这些人几乎毫无例外地都属于献身于知识与学术的一代，和他们某些更孚众望的——也更具平民主义倾向的——同时代人颇为相似。(乔治、贝勒密和劳埃德，也像汉姆林·加兰和埃德加·李·马斯特斯这些更年轻一些的作家们一样，都是在十九世纪八十年代某个时候开始萌生要和平民党的全国政治抗议运动结成联盟的愿望的)。这种相似性在那些率先在美国大学里开设全新的历史学、社会学、个性心理学、以及——早期形式的——文化人类学等学位课程的人们的身上，表现得最为明显。贝勒密和劳埃德两人都是牧师的儿子。同样，颇有影响的两位芝加哥社会学家，威廉·I·托马斯和（曾受过神学院专门教育的）阿尔比昂·斯莫尔也都出身于牧师家庭。威廉·格雷姆·萨姆纳在他将斯宾塞的学说介绍到耶鲁大学之前(和他持不同观点的索尔斯坦·凡勃伦正是在这里听过他的讲座)，曾被任命为圣公会牧师；萨姆纳的主要反对者，勒斯特尔·沃德（美国地质研究所和布朗大学）也是一个教士的孙子；理查德·T·伊利（约翰·霍布金斯大学、威斯康辛大学）和西蒙·帕登（宾夕法尼亚大学）两人的父亲、创立美国经济学会的主要发起人和所谓自由竞争的原教旨主义的主要反对者，都曾经是死心踏地的长老会教友。著名的劳动经济学家约翰·R·康蒙斯（威斯康辛大学）的父亲是一个教友派废奴主义者，而且最终成了一个基督教学的学者。康蒙斯本人，同芝加哥著名社会哲学家（也是牧师的儿子）乔治·赫伯特·米德一道，都曾在俄亥俄的奥柏林学院——托马斯在九十年代曾在这里任教，但时间不长——读书，而凡勃伦则在明尼苏达的卡尔顿学院求学，这两所学院都是当时美国中西部基督教公理会派的重要根据地。也许还应当指出的是，这一代人当中，有一些人后来成了声誉卓著、颇富影响的大学行政领导人，——如：哈佛大学的

艾略特校长，康奈尔大学的怀特校长，霍布金斯大学的格尔曼校长，芝加哥大学的哈泊校长，布赖恩·梅尔学院的克瑞·托马斯院长等，——不过，他们都是商人和公务人员家庭的子弟。

在十九世纪晚期的美国思想领域里，基督教福音的影响，贯穿于整个所谓“认识的革命”之中，这是毫无问题的。（这种影响的一个直接的产物就是，在那些以大学为基地的社会活动家和自由新教主义的社会福音运动之间，形成了一种自然的、尽管未能在政治上得以发展的联盟关系。）理查德·伊利写的《基督教的社会观》一书于1889年问世。在书中，他回想起自己一开始就把“拯救世界的热烈愿望”当作一种义不容辞的使命感，这其实正好说出了当时多数人的心声。他进一步将他那一代知识分子的使命具体地规定为“实现第二条戒律”，——不过，要以科学的手段，通过以经验为基础的调查研究来加以实现。至于他的社会改革思想在伦理道德上的乌托邦性质，则已在它的主要理论主张中表述得十分清楚：“社会分配应当做到合理安排……以保证所有的人都有一定的工资收人。但是，任何有工作能力而没有尽其所能的人则不得享有工资收入。”——这种道德上的极端主义原则、即所谓做到公平合理，也包含在他于1894年为《论坛杂志》写的一篇著名文章里。同样，伊利在他为新成立的‘美国经济学会’起草的‘学会章程’草案里，把那种无节制的自由竞争理论看作是“在政治上危险、不可靠”，而且“在道德上也是站不住脚的”。（伊利个人每年夏天都去参加夏多克阿民间改过自新教育运动，算是言行一致的了。）当普通民众和有教养的上流社会都拒绝把包括进化论和文化相对论在内的一种社会科学看作是可信赖的真理时，某种传教士所特有的热诚和坚忍不拔的精神，对于整个学科的生存与命运就是至关重要的了。十九世纪八十年代，萨姆纳在耶鲁大学的处境，正是由于担任该校校长的哲学家诺阿·坡特反对把斯宾塞的《社会学原理》搬上课堂而变得十分困难。十年后，伊利本人——此时已是E·L·哥德金主编的自由纯正派周刊《民族》长期攻击的一个目标——也因其倡导社会福利的思想有颠覆政府的嫌疑而在威斯康星受到公开审判。1900年在斯坦福大学，一位出身于霍布金斯大学的著名社会学家E·A·罗斯也由于在学术上支持了一项平民主义社会进步立法计划而被校方立即开除。新的经验主义的社会调查研究方法备受指责的一个主要问题，就是所谓的“唯物主义”，这项罪名，在十九世纪八十年代中期，也曾经被用来攻击《一个现代的例证》和《赛勒斯·拉弗姆的发迹》的现实主义叙述手法。

490

尽管如此，从事各项专门业务和学术研究的新一代知识分子，在一个颇具决定性意义的方面，仍然占有不可估量的巨大优势，不仅远远超越了一般人的狭隘偏见，而且也使理想主义和文化优雅论防不胜防，无力以对。这一优势充分体现在他们与同时代欧洲学术研究界之间日益增进的联系、交往之中。（就叙述体小说而论，当时欧洲存在的类似现象是，对待巴尔扎克、福楼拜、乔治·艾略特、左拉和托尔斯泰等人的创作方法与道德倾向，采取了一种新的文学评论上的开放态度。）美国在经济技术上的不同寻常的发展和长足进步，意味着它必然要继续扩大和加强同世界文化以及在其他国

家已开始发展起来的各种思想运动的接触与联系。在十七世纪八十年代那个时候，谁也没有想到、也不可能想到要把伊麦纽尔·康德邀请到美国来，向这个新世界的共和国传授他的富于革命性的哲学思想，当时在美国甚至根本没有人知道有任何这类思想491 值得吸取。又过了六十年之后，美国出现了一股托马斯·卡莱尔热，不过，这也仅仅是爱默生一时热心推动而偶然促成的，爱默生本人从来也没有能够使卡莱尔相信他那次美国演讲旅行对大洋两岸都有好处。然而，到了 1909 年，甚至在《梦的解析》这部著作翻译成英文以前，西格蒙德·弗罗伊德早已在号称‘新英格兰的约翰·霍布金斯大学’的克拉克大学发表学术演讲了。正如自 1900 年以后，再也没有哪一次国际性的重要战争没有美国介入其中一样(从西奥多·罗斯福于 1905 年在日俄之间进行斡旋算起)，从那以后，也再没有哪一种重要的欧洲思想或文艺表现形式的发展没有得力于美国的迅速反应和加工改造。

1865 年以后，在美国各大学的学术研究的奠基人当中，几乎每一位都曾在德国的高等学府里留学深造。他们在回国时一般都掌握了德国史学研究的所谓‘文献档案现实主义’的治学方法；而且，同样十分重要的是，他们每个人对于那种新的、典型德国式的、致力于某种有节制的社会福利政策的献身精神都怀有很深的敬佩之情。正是这种德国式的、训练有素的、不仅在自己的学术领域内、而且还为整个国家提供种种研究成果的专门知识与才干，在十九世纪晚期美国社会文化权威由一个地方性的、以牧师和律师为主的知识精英阶层向一个全国性的、以大批训练有素的人才为骨干的专家队伍转化的过程中，发挥了主要的影响和作用，并进一步加强了人们的种种共同的期待与希望心理。这种新的思想倾向，十分融洽地和美国知识生活中长期确立的趋势合而为一，正像托克维尔和其他一些人所早已觉察到的，这种结合具有鲜明的实践性和行动主义特征，并且是以直接改善物质生活与社会福利为目标的。与此相同的社会服务性文化方针和行动主义的精英主义也很好地体现在约翰·霍布金斯大学第一任校长宣布的该校建校方案之中："以社会服务为宗旨，培养一批合格的大学生，他们"——无论在什么岗位上——"都将是聪明练达、有思想有头脑、积极进取、能起带头作用的人才。"这也正好是亨利·亚当斯十几年前从他父亲驻伦敦使馆的角度观察世界历史进程时在私下里渴望已久的东西："一种全国性质的、完全属于我们这一代人的学校……不仅在政治上，而且也在文学、法律、社会诸方面以及我们国家整个社会生活中开始产生出新的影响作用。"

因此，毫不奇怪，那位在 1900 年以后将近半个世纪里一直最具影响力的哲学家杜威在他潜心思考、勇于开拓的漫长而光辉的一生的各个阶段，都把人类集体条件的改善作为自己追求的主要目标；同样也毫不奇怪，民众教育，从民主的角度而言，也就492 成为杜威最关心的一项事业了。(还在他的主要论著《民主与教育》于 1916 年问世以前，《学校与社会》这部专著就已在 1899 年出版了。)杜威本人并没有去德国留学，不过，他在约翰·霍布金斯大学求学时，正是这所学校处于意气风发的黄金时代。其时，著名的哲学奇才 C·S·皮尔斯和实验心理学家 G·斯坦利·霍尔两人及一批新派社

会科学家一道，都在该校执教；并且，凡勃伦、伍德罗·威尔逊和著名历史学家弗雷德里克·特纳也是在这时取得该校高级学位的。杜威正是在霍布金斯大学才开始从深奥难解的黑格尔唯心论转变到这样一种观点——正如他在1908年发表的《智慧与道德》的演说中所归纳的那样，即认为哲学的根本任务就是"为了人类的共同利益……探讨出更稳妥可行的、更全面的行动规则。"他并且认为，奉行这一宗旨的哲学家，不应当只满足于为他们自身的专业服务，还必须对全社会的生活与幸福承担起自己的责任，"社会的良心就是哲学的无拘无束、条理分明、准确有力的智慧之所在。"

不过，关于杜威，应当经常说到的一点是，他写在书中的种种论点总不免容易在分析与预言之间滑来滑去，总爱把一些只能出自于崇高愿望的东西说成是已经被证实的或是已有的。上文引用的那个涉及社会"良心"问题的论断，不管是所谓的'准确有力'也好，还是所谓的'就是'也好，都是许诺性的，而不是实际描述性的，只是告诉我们什么东西最需要，而不是告诉我们已有的实际情况。像这样运用系统性概念来帮助形成某些意想中的事物所必需的心理思维状态的做法，自然是具有美国实用主义的通俗形式的性质特征的。（这使得这一学说的兢兢业业的创始人C·S·皮尔斯深感苦恼，他指摘威廉·詹姆随意乱用术语，并认定杜威为1903年芝加哥卷《逻辑理论研究》写的稿件全是纯理想化的'自然史'而撤消了。）这种较广泛意义上的实用主义，也像美国早期的超验主义的情形一样，是一种催人奋发的哲学理论。各种各样的作家、艺术家、制造商和发明家在有必要提出新的、未被证实的判断、估价和尚未完全鉴定的主张、命题时，这种哲学理论自然会给他们以支持和安慰的。显然，实用主义也同两位以革新精神著称的建筑师路易斯·沙利文（他的带有说教性质的《幼稚园闲谈录》始作于1901年）和弗兰克·劳埃德·赖特（他于1941年编撰的《论建筑》重新阐述了四十年前提出的思想主张）的观点十分吻合，也同康涅狄卡的著名作曲家查尔斯·艾甫斯的观点不谋而合，并且也是对他们的理论主张的进一步肯定。——尽管如此，正如艾甫斯在结合自己所作的《康科德奏鸣曲》（1900—1905）而写的那篇辛辣的论文里所指出的，他们三人都倾向于直接到爱默生的哲学源泉里、而不大愿意到杜威和威廉·詹姆斯的更新的、并具备专门化形态的学说里去寻找自己的理论依据。

不过，实用主义，如果不把皮尔斯式的特别严峻的理论主张包括在内，就正好是那位西班牙出生的著名的哈佛哲学家乔治·桑塔亚那从一种难能可贵的外来者角度归纳出来的、美国一般思想倾向的一种最主要的现代表现形式：这种思想倾向，总是把一切重要的观念用一种"先兆和预言"的形式包装起来，总是把观念的形式看作不是符合逻辑的要求，而是由于某种事物偶然强加在思想家个人注意力上面的结果。对于桑塔亚那来说，正如他在《美国的性格与信念》（1920）中论述这个问题时所提到的，美国人的智慧、才能，在各种不直接涉及其先天性才华的事物上面，总是显示出一种根深蒂固的'对于教育的无能为力'。（桑塔亚那还不无恶意地补充说，"美国各州以强大的生命力联合起来后，对于教育的无能为力……就是理想主义的一个根源。"）像这样的智慧、才能必然不能把自己理智上的意图同"他们（自身）以及种种事物中所具

493

有的、用以实现其理智上的意图的潜在力量”清楚地区别开来。随着情绪的引导，他们常常“在自我中心主义和偶像崇拜之间来回摆动，犹豫不决”，——或者说，就方法而言，在唯物主义和魔术之间来回摆动，——而且，总是以帮倒忙的方式把自己个人的、经过理想化的各种奇思异想与现实本身完全等同起来。在桑塔亚那看来，那种大言不惭的所谓美国最新思想的自然主义和本能论只不过是这一不成熟的唯灵论的一种最新形式而已。

桑塔亚那的这一指控颇具威力，在第一次世界大战期间和战后年代里，在紧接着所谓进步党时代的信心大崩溃之后风行一时的全国性‘自我大反思’中发挥了应有的作用。(这种美国人思想意志上的自我苦吃、自己给自己出难题、充满酸涩味的典型，在1902年以后由美国较年轻的两代小说家创作的美国社会生活的历史画卷中，得到了印证与体现。如薇拉·凯瑟的《一个沉沦的妇女》，西奥多·德莱赛的《美国的悲剧》，F·斯各特·菲兹杰拉德的《了不起的盖茨比》，威廉·福克纳的《押沙龙，押沙龙！》等。桑塔亚那本人，对待注重探讨实际问题的自由人道主义理论及其关于人的即时可塑性的主张，采取一种孤傲冷漠的态度，这在那些曾经在哈佛听过他讲课的、彼此截然不同的作家们（诸如华莱士·斯蒂文斯，瓦尔特·李普曼，T·S·艾略特和约翰·里德）所表明的思想观点中，仍然时有流露，阴魂不散。这些作家，在探索一定条件下的人的自我本性方面，既没有谁（像诗人托马斯·哈岱和社会评论家、早熟的伦多夫·伯恩那样）表现出特别的热诚，也没有谁发表过特别深刻独到的见解。采取这样一种蓄意的冷漠态度所付出的代价，可能会使你对于现代社会中男女之间赖以建立起共同生活所必需的真实情感和心灵上的磨难，不闻不问，无动于衷，这是令人十分苦恼的。假定社会生活重新大肆膨胀起来，而另一方面又不惜将达尔文主义、马克思主义、人类学的或心理分析的决定论的研究加以种种限制和压缩，且不说限制和压缩对尼采的非人性论的研究了(尼采的理论在这一时期临近结束时正迅速流行起来)，那么，究竟给常人的个性特征和目的性留下了多少自由空间呢？对于这样一个问题，桑塔亚那——他在《社会理智》(1906)一书中，把社会的‘健康’寄托在有监护人指导的普494 通公民的心灵转变之上——也是比较地无能为力的。他只不过是帮助清理了一下理论阵地（当然，这确实是哲学的一项首要任务），使理论研究工作随时保持警惕，不致于老是沉溺在它本身那种难以克服的自以为是、累出差错的状态中。

在这些年里，的确有两个人通过紧张、激烈、持续不断的个人交锋论战做出了越来越大的贡献，他们就是著名的社会工作先驱简·亚当斯和著名的黑人社会学家、历史学家W·E·B·杜波依斯。他们两人都是属于在法律和就业上无平等权利可言的亚人口群或次等民族的一员，对于现代社会的巨大排斥力特别敏感。桑塔亚那在《美国哲学中的斯文传统》(1911)中指出，在国民的思想意识上，那种咄咄逼人的追求物质利益的进取心和心境高雅、超然物外的精神气质之间，出现了尖锐对立和根本分歧。简·亚当斯把这种国民思想意识上的尖锐对立与严重分裂看作是一种日益堕落的“良心二重性”的体现。她在《民主与社会伦理学》(1902)这本书里写道，这种日益堕落的

良心二重性之所以有力量能够“挫败个人（或个体）所作的种种崇高的努力，就是因为他的思想观念和他所已经做出的成绩是如此地难以统一起来的缘故，”它这种力量是建立在社会制度本身的基础上、特别是建立在“劳心者和劳力者相互截然分离”的基础之上的。（路易莎·梅·阿尔科特于1870年写的长篇小说《工作》中的女主人翁正是把与此大体相同的一种人生经验的差距看作是进行有效的社会改革的一个主要障碍。）正如著名社会学家杜波依斯在《黑人的灵魂》（1903）这部论著里更有理由满腔热情地营造一个美国黑人的“精神世界”一样，简·亚当斯也比大多数哲学家都更加深入、更加直接地了解那个冷酷无情的、充分暴露出人性的弱点和脆弱性的经济制度。她曾经亲眼目睹了那些长年累月处于穷愁潦倒与落后经济的威胁下的男男女女怎样完全丧失了自己管理自己的能力；那些受生活所迫不得不从事辅助性劳动的孩子们又是怎样地不仅被剥夺了身体的健康，而且也被剥夺了与生俱来的生存权利。她还在芝加哥的“赫尔公学”里进行的教学试验中，亲眼看到那些所谓危险阶层的人仍然有能力自理，并重新恢复了自己与生俱来的公民道德权力。《那么，该怎么办？》这本书的作者、理想主义者托尔斯泰，像曾经打动过豪威尔斯一样，也深深地打动了简·亚当斯，并促使她要求整个教育都应当力求“解放每个人的力量，让他同整个生活紧密地联系起来。”显然，只有这样，真正的大众教育才能起到杜波依斯曾经极力呼吁黑人教堂应当起到的那种综合性作用（见《黑人的灵魂》第十章），把整个民族的伦理与道德生活，在个人和集体身上同样充分地表现出来。

相比之下，在传统习俗上更加引人注意的著名的自由派政论家赫伯特·克罗里关于社会与行为的思想，——他的理论宣言《美国生活的前途》（1909）一书具体描绘了由一种进步党改革派的思想冲动转变为致力于国家重建的政纲的过程——甚至那位苦口婆心的哲学家乔西亚·罗依斯关于社会与行为的思想，似乎都具有某种综合的性质；而且，在实际应用中总显得想象性多于现实性。（在罗依斯那里，是一种高尚的想象性。假如人类真的能够按愿望行事，沿着罗依斯的1901最佳方案《世界与个人》中指定的 495 路线，朝着个人与社会的共同目标不断前进的话，人类就一定会生活得越来越好。）克里从他父亲对奥古斯特·孔德的号称十九世纪中叶的人道教的潜诚信仰中继承了关于理性地营造人类团结关系的思想，他特别担心现代社会的劳动分工以及向公司集团化大集中进程所带来的一个严重后果，这就是：大规模地将全体公民再划分为各种各样的、自身完全不能协调“全国的正常平衡关系”的专门化职能与群体组合。于是，他进而找到了人类面临的一个现代困境。那以后不久，法西斯主义就作为解决这一困境的一种无法接受的办法在欧洲出现了。与此恰好相反，克罗里自己主张技术上和经营管理上的高效率，是力图使民主制度发挥效力，而不是要取代它。

至于民主制度在现代工业资本主义大肆扩张、强化的情况下是否仍然可行这个问题，在索尔斯坦·凡勃伦的论著中，尽管也确曾提到过，但比较起来，似乎还不如一个文化人类学家对于社会习俗的调整与变化过程本身所表现出来的天真好奇那样重要。凡勃伦关于现代商业社会有闲阶级的行为（1899）和作为一种意识形态体系的美

国式事业进取心（1904）的分析与论述，连同他把注意力完全集中在所谓‘与众不同的消费’或涉及工业破坏的所谓‘谨慎地撤销效益’这类现代生活现象上面的夸张华丽的反语一起，很快就成为新世纪经久不衰的通俗用语的一部分。他从道德伦理的角度对‘工程师’（从事无私的创造性活动的杰出人才）和‘金融资本家’（市场操纵者与寄生者）二者所作的明确的区分，具有长篇巨著般的丰富想象力的权威性；同时，他对于人类永生不灭的“技艺本能”的颂扬，尤如神话一般地把他在1914年以此为题发表的论文中涉及世界历史的悲观论相互抵消了。因此，凡勃伦也和任何其他杰出人物一样，成为约翰·多斯·帕索斯在三十年代发表的《美国》三部曲中那幅不免令人沮丧的全景画里的一名道德英雄，也就不足为怪了。

在我们把罗依斯和他的年纪较长的剑桥（不是哈佛）出身的同时代人查尔斯·桑德斯·皮尔斯两人的哲学遗产进行比较时，我们很可能会发现，他们在认识理解力上也存在着某种差别。皮尔斯的大部分著作都过于书卷气、过于专门化了，以至不能引起一般人的注意和兴趣——尽管他早期的几篇论文如《信仰的固定性》和《怎样把我们的思想观点阐述清楚》都是在1877—1878年间发表在美国斯宾塞信徒们的机关刊物《大众科学月刊》上的。（皮尔斯的大量深奥难懂的思想，过去曾一度被看作是古怪的东西，而现在在我们这个偏爱符号学的时代却正在对他进行令人赞赏的再研究。）皮尔斯行文散漫，没有层次，想到哪里，写到哪里；他认为，使用晦涩、含混的新词语来分析问题和阐述观点是方法论上的一种廉洁的表现，因为新词语所具有的那种刺眼的、令人反感的挑战性，把任何想要图轻便、走捷径的人都赶跑了。当他的好友威廉·詹姆斯将“实用主义”从一条逻辑规则演化为一种在一切场合都适用的理智态度时，皮尔斯马上也把自己的理论概念重新命名为“实用主义”，并且还指责詹姆斯没有充分注意“术语的道德倾向”。

罗依斯虽然不无感激地借用了皮尔斯的数学理论来确定处在一个无限扩大的整体中的个体的自我如何才能占有一席之地，但是，他在涉及个人意识能否始终不迷失方向、并在现代历史日益非人格化的膨胀面前掌握好自己的命运这个新出现的、重大的、存在主义的信心问题上，却只好退而寻求一种“忠诚哲学”（1908）的心理与道德的支持了。而所谓忠诚——对于某种真理或某些真理而言，对于人类的集体性而言，对于生存、存在本身而言——则被确认为一种极端重要而充分的行为准则，这主要因为，和那个以新人文主义者自诩的欧文·白璧德当时碰巧在哈佛大学竭力鼓吹的所谓道德上的“内在自我节制论”完全不同，这一行为准则无疑是最充分地体现了人类的一种最基本的‘需要’与‘欲望’的。罗依斯的所有辩论才能全都围绕着如何把忠诚确立为人的最高尚最优秀的品质这一问题而调动起来，因为，无论是精神的异化也好，还是社会的异化也好，尽管他自相矛盾地在书中用了整整一章的篇幅来论述不间断地培养忠诚品质的必要性，毕竟最自然的解决办法还在于每个人都能够献身于自身以外的种种事业。（另一位在这几年里也一直十分关注如何重新使人的自我本身同某种更重大的经历、体验的整体联系起来这个问题的人是密西根大学的社会心理学家查尔斯·霍顿

·库勒，他论述人的个性社会化问题的专著《人的本性与社会秩序》（1902），着重探讨了这样一个双重的前提："单独的个人对于经验而言，是一种未知的抽象；同样，社会在被看作完全是个人以外的某种东西时，也是如此。"

不过，皮尔斯在一开始就认识到，一种需要反复加以说明的行为真实性本身及其相关问题，常常免不了会引起混乱与怀疑。在这里，皮尔斯的出发点显然就是爱默生和康德的理论中的这条原则，即：在直觉与理智的生活中，我们不得不做的事情——就现在所能知道的而论——都是我们生来就确定要做的。皮尔斯在他1903年所作的一系列有关实用主义的讲演中，通过强有力的推理分析，最后得出了他自己的、对于爱默生在《自然论》（1836）一书关键的第六章里那个'充满智慧的论据'（就是所谓"上帝从来不跟我们开玩笑"这个论据）的一整套看法。皮尔斯还断言，在我们生存的每一个地方，我们都将会找到"一种能够把我们的理智培养成越来越与之相适应的合理性要素……。"

> ……我们不必等待这一看法完全得到证实，即在经验中有一种起作用的、和我们自己的理智差不多的理智存在。我们应当同时希望实际情况正是如此，因为任何知识的唯一的可能性都存在于这种希望之中。 497

在皮尔斯看来，也如同爱默生一样，这个'希望'虽然在本地语中似乎还比较脆弱和不稳定，——艾米莉·狄金森就是以"那个有羽毛的东西"来开始她对此问题的沉思的——但是，它却正是积极进取、富于创造性的人类的动力之所在。

在威廉·詹姆斯看来，情形也是如此，人可以说是"在每天早晨都获得一次新生的"（这是他妹妹爱利斯作的一语双关的评价）。在我们描述和说明美国在内战后半个世纪来的知识生活和精神生活状况时，用詹姆斯来作结束是十分恰当的。他其实是美国迄今为止所产生的、一个以自己的全部热情去努力说服读者群众的思辨式散文作家，一个既长于专门性论述、又长于通俗化解释的哲学大师。詹姆斯坚持将每一个思考的论点、问题都经过共同经验的检验。这一做法早在1880年就已确定下来了，其时，正是他在涉及希望及其种种令人苦恼的反面问题上，向哈佛哲学俱乐部公开宣称："未来意识永久存在于人的心灵之中，这一点已经不可思议地被大多数（哲学理论的）作家们忽略了。"（《论理性与情感》）他继而指出，"事实上，我们在某一特定时刻的意识，从来都是带有期待的成份的。"究竟各种特定的时刻是怎样表现的呢？这正是威廉·詹姆斯一生潜心研究的课题，既贯穿于他的代表性力作《心理学原理》（1890）之中，对日常普通心理智能行为进行了卓有才华的具体探讨；而且也贯穿在他的《宗教经验的种种类型》这部论著中，该书颇具真诚坦白的特色，这是从一种个人强烈体验到的、以种种表面上看来已同现实生活其余部分完全脱节的精神活动为标志的"内在权威与启迪"的意识生发出来的。詹姆斯非常尊重经验中的现实，以至在他后来写的《'意

识'究竟是否存在?》一文中(照阿尔弗雷德·诺斯·怀特赫德看来,此文是摆脱笛卡儿式实证主义的漫长革命之结束的标志),针对意识之类的东西是否可以被思辩式思想家们看作是实实在在的或单一的实体这样的问题,能够作出断然否定的回答。

振振有词地作出断然否定的回答,即便是需要一个人付出生命和代价,——以特别夸大的、同时又十分富有刺激性的语气回答说"不"——在詹姆斯看来也是对于智力成熟程度的一种考验,并且是进行有效思维的一个先决条件。他在《论人类的某种盲目性》(1890)中写道:"如果一个人想要对诸如客观世界的价值之类的东西获得一点真知灼见的话,那么,他作为一个实际的人,似乎就必然变得一文不值了。"在威廉·詹姆斯的著作中,对社会问题和历史问题的关切与忧虑,并不比他弟弟亨利·詹姆斯描写"纤细而优雅"的意识与情感的小说里更经常地发生矛盾和冲突。不过,他十分懂得怎样才能既使个人感到满意,又完全符合社健康和集体健康的利益,从而让"人们的充沛精力"(这也是他在 1906 年担任美国哲学学会会长时发表的演讲的题目)得以充分地、自然而然地发挥出来。因此,在他逝世以前发表的一次具有鲜明鼓动性特征的演说中,他把人类处在新的全球性的帝国主义时代的整个生存问题,明确地界定为一个人类继续发展的问题,不是发展一种群众性的"和平主义"本能——这和人的精神本性是格格不入的,——而是发展一种"与战争旗鼓相当的道德力量"(1910)。(Ad Bellum purificandum;有鉴于此,他在美国的最忠实的继承人肯尼斯·伯克才把自己就人类各种富于表现力的特性问题所进行的不朽研究成果,题献于他的名下)。

尽管威廉·詹姆斯在个人气质和风格上,同以论述严谨著称的皮尔斯或一味坚持道德自然主义的凡勃伦截然不同,但是,他的思想却十分微妙地以其公正无私的坦诚弥补了他们两人的不足;而且,他还以一种始终如一的流畅高雅的行文风格越来越直接地向人们阐明温文尔雅的理智的勇气的重要性,正是有赖于这种理智与智慧的勇气,才在他们这一代人中,为 1912 年及其以后的文学创作的复兴作了最重要的奠基性的准备——也是为散文体小说艺术上的斯泰因、刘易斯、海明威、费兹杰拉德和福克纳,为诗歌艺术与诗歌理解上的艾略特、斯蒂文斯、弗罗斯特、庞德、威廉斯和玛丽安·穆尔等人的充满自信与自立的创新精神和创作才华奠定了重要的基础。

沃纳·伯索夫 撰文　　朱通伯 译

Ⅱ. 文学流派的种种探索



现实主义文学和乡土文学

现实主义文学和乡土文学两者之间界限模糊，并且其主要的意义变化不定，因 501 此不能截然区别开来。如果简单地把南北战争之后伴随着美国逐步工业化出现的城市现实主义文学与同一时期繁荣发展的地方文学割裂开来，就会对两者之间美学的、社会的和经济的复杂关系认识不清。然而，如果我们把从十九世纪七十年代到二十世纪初的现实主义视为文学对土地转变为资本、原材料转变为半成品、农村价值观转变为城市价值观、个人体验转变为大众所有物这一过程的一连串不断深化的反映，那么城市就成了众多区域之一，成了由语言文学同新的铁路线和电报电线同时促成的全国范围的现代化的一部分。

乔赛亚·斯特朗在《二十世纪的城市》(1898）一书中写道，从体力向机械力的转变“已经在过去简朴的、以家庭个人为中心的生活与现在复杂的、人与人紧密相关的生活之间掘出了一道不可跨越的鸿沟。”他还注意到现在做一双鞋要六十四个人合作。这一时期的小说表现了现代生活这种可笑的复杂性，它们所记录的生活秩序的革命性变化，与同一时期欧洲和俄国伟大的小说家们描绘的情形相类似。十九世纪的美国与同一时期欧洲的部分地区一样，处于一个工业进步和物质主义逐渐增强的时代，一个大规模殖民移民的时代。这一时期的美国有大量的欧洲人移入；同时农村人口涌入东部和中西部城市；而相当数量的亚洲劳工则进入西部；此外，居住西部的墨西哥土地 502 所有者在美国墨西哥1848年战争之后土地不断遭到剥夺。南北战争之后交通和通讯发展，全国各地区之间的联系交流得到加强，人们也重新意识到了各地区之间语言和风俗的差异。马克·吐温、萨拉·奥恩·朱厄特、汉姆林·加兰等人将方言纳入作品，体现了众多美国作家持有的一种看法，即认为现实主义文学必须表现作者的种族、环境和所处的历史阶段。他们的这种观点是对法国文艺批评家伊波利特·泰纳的理论的响应。城市社会趋向于标准化，逐渐破坏了各地区不同的风俗，因此美国乡土作家常常表现出怀旧的情绪。他们和同一时期的欧洲作家（比如托马斯·哈代、伊万·屠格涅夫和克尼特·汉姆生）一样，认为一部作品的“现实主义”既有赖于它的地方性细节，又有赖于作品对全国性的思想意识的各种富于变化的反映。

"现实主义"一词最初在法国美学理论中出现时，指的是一种建立在对生活和自然没有浪漫主义色彩的精确观察之上的艺术，一种通常蔑视传统的艺术。居斯塔夫·福楼拜的小说和居斯塔夫·库尔贝的绘画作品可以作为这种艺术的例子。库尔贝描绘下层社会真实生活的作品和裸体画在1855年巴黎美术展览会上被禁，但却在"现实主义画廊"上非公开地展出。以瓦尔特·惠特曼、纳撒尼尔·霍桑、哈里叶特·比彻·斯托和赫尔曼·麦尔维尔为先驱的美国传统，为倡导精确描述、真实的行动和对话以及道德上诚实的欧洲文学增添了新的内容，那就是在主题和风格上具有平等精神的坦诚。尽管在探索一种普遍的社会或政治现实的局限和影响力时，作家们表现的这种坦诚也许有沉溺于想象中的混乱和乌托邦的幻想之嫌，但是它却一扫森严的等级制度。有时，例如在威廉·迪恩·豪威尔斯或罗伯特·赫利克的作品中，我们可以看到巴尔札克式的描写现代生活中各类职业、各个阶层、各种生活方式的尝试。有时，例如在斯第芬·克莱恩或西奥多·德莱塞的作品中，我们可以观察到把城市视为神秘之地并对之迷恋不已的倾向，它与查尔斯·狄更斯、费奥多尔·陀思妥耶夫斯基和埃米尔·左拉在其作品中所表现的倾向是类似的。这些例子容易使人以为现实主义就是粗野的或病态的，或者是属于公开描写阶级斗争的那类文学。按照这样的定义，现实主义接近于十足的自然主义，其描写的"现实"无异于某种生理上是内在的（弗兰克·诺里斯称之为"事物血红的、活生生的心脏"）、心理上是潜意识的、或者是在社会和经济上是受到压抑的东西。因此，像雅各布·里斯《另一半人怎样生活》（1890）之类揭露黑幕的经典作品，在揭露邪恶和贫穷的同时，把它们描绘成"异化"现象，就很容易成为克莱恩在《梅季》（1893）中模仿戏谑的对象，在克莱恩的这部作品里，城市生活就像一503 场现代主义的戏剧实验。

把外国人描写得粗鲁或异乎寻常的叙述手法，是外国殖民主义和进步党改革迫切的要求在文学中的反映，这些要求在当时的社会政治思想中表现出来，它强调要通过经济控制和文化进步来达到美国生活的协调一致。一个结果是，在描写城市和乡村的现实主义中，一个越来越明显的现象是新的"区域"被开拓出来，供虚构的和纪实的文学去探索和分析。美国对命定扩张论持续不衰的信心在十九世纪末、二十世纪初的大规模冒险主义活动中得到了最充分的体现。这一信心不但同资本主义的发展息息相关，而且是推进资本主义前进的驱动力。（同时，美国对移民问题突然感到焦虑）。因此，我们可以说经济力或政治权力规定了现实主义的审美情趣，那些有势力的人（比如说，城市中的白人男性）常常被归入"现实主义者"一类，而远离权力中心的人们（比如说，中西部的居民，黑人，移民，或者女人）则被认为是乡土主义者。

现实主义使城市文学和具有"地方色彩"的乡土文学联系在一起，因此现实主义文学是正在崛起的旁观者文化的一部分。而旁观者文化则是在报纸、杂志、广告、摄影以及晚些时候出现的电影的推动下形成的。现实主义文学表明，美国的心理地带同这个国家广袤的领土和正在发展的城市区域一样，正在被勘测，被拿到市场上去出售。同时，社会机构管理体系的完善，提高生产效率的理论的形成，大规模销售策略的提

出，以及有线通讯、唱片、电影“复制现实”的新技术的运用，都对小说家的创作理论和实践有着重要的影响。这一时期各种重大的变化把写作题材和风格迥异的作家们都卷入了新的现实主义的潮流。这些作家中最重要的是威廉·迪恩·豪威尔斯，他为了让读者理解欣赏一种新的小说（一种反映处于迅速变化的威胁之下的社会在道德选择上的困难的文学）而进行了长期的努力。他使美国现实主义文学同欧洲现实主义文学隔海相应，并且规定了美国现实主义文学的宗旨和范围，因此他成为了美国现实主义文学运动的中心人物和领袖。

豪威尔斯除了撰写大量探讨文学和文化的论文之外，还著有近四十部长篇小说和短篇故事集，这些作品完整地记录了美国现实主义文学的理论和实践。他的作品虽然缺乏吐温、克莱恩和亨利·詹姆斯那种富于独创性的风格，也缺乏德莱塞那种对城市心态的准确把握，但是他的作品间或也写得极有力度。此外，他之所以成为中心人物，是由于他在美国各家著名刊物上发表的数百篇论文和书评，担任《大西洋月刊》的主编（1871—1881）和《哈泼斯月刊》的专栏评论家（1886—1892），从而有了广泛的影响力。他在这两家刊物的地位使他能够向读者介绍欧洲最优秀的小说家，能够提携其 504 他美国作家，比如詹姆斯、克莱恩、吐温、赫利克、朱厄特、约翰·德·福雷斯特、弗兰克·诺里斯、亚伯拉罕·卡恩和查尔斯·切斯纳特。

1872年，豪威尔斯发表了对泰纳的《英国文学史》的书评，次年发表了对屠格涅夫的《罗亭》的书评。从理论家和小说家这两种人身上，豪威尔斯也许发现了自己的美学原则：现实主义小说不同于历史传奇或者感伤的情节小说，它必须表现自己的时代和地区，从心理的层面再现普通人的习俗和行为，运用自己的观察，采取客观的白描叙述手法。他的现实主义作品表现的重点是正在崛起的中产阶级，同时在很大程度上也把上层和下层社会作为观察事物的起点，并且极力避免沉溺于感伤或者自然主义的颓丧之中。在论西班牙现实主义作家贝尼托·佩雷斯·加尔多斯的文章（1895）中，有一小段文字道出了豪威尔斯理论的要义和局限性：“最好的现实主义作品不是提出和阐述某一鲜明主题的那一类。它不竭力去寻找人类各种问题的答案，而是满足于描写人类的种种经历。”这种提倡观察的美学原则也贯穿于豪威尔斯讨论范围极广的文集《文艺批评和小说》（1891）之中，这部批评集子里的文章采自豪威尔斯在《哈泼斯月刊》任职时每月在《编辑心得》专栏上发表的评论。他认为小说必须“真实地描写生活中男女的动机、欲望和行为准则”；同时小说应当避免通俗作品陈腐的道德观念，并且必须提倡同当代生活中泛滥的物质主义相对抗的伦理观。尽管《文艺批评和小说》是豪威尔斯最有影响的批评文字，其实他的一些最精彩的单篇论文却更深刻、更有条理，例如《论马克·吐温》（1901）、《亨利·易卜生》（1906）和《小亨利·詹姆斯》（1882）。

他的批评文章和他小说作品一样，其中体现的现实主义并不代表一种解放力，而似乎常常是中产阶级道德节制的、甚至道德抑制的手段。然而，虽然他认为德莱塞的

《嘉莉妹妹》一书没能履行道德上的责任，没有仔细考虑嘉莉在性方面过分随便的态度在道德上的后果，虽然他认为诺里斯是片面的（“生活是悲惨的、残酷的、卑劣的、可憎的；但同时也是高贵的、温柔的、纯洁的、可爱的”），但是他却毫不迟疑地赞扬福楼拜、托尔斯泰、哈代和易卜生，认为他们将悲剧激情戏剧化，在道德上造成了令人激动的效果。他常常指责左拉的小说“道德败坏、让人讨厌”，但是他又为左拉辩护，说他是仅次于托尔斯泰的“他那个时代最伟大的诗人”。面托尔斯泰信奉的基督教人道主义和对当代社会道德趋势的看法．从十九世纪八十年代中期起就一直影响着豪威尔斯。

豪威尔斯在处理政治和性的题材时表现出温和节制的倾向，这部分是由于他个人505 的志趣，部分是由于美国在刊物出版方面的禁忌，部分也是由于他认为在美国还没有更激进地处理这些题材的必要。他认为美国作家不可能写出《罪与罚》那样的小说，因为“没有几个小说家被拉去枪毙掉，或者流放到了寒冷的德卢思去”。在《新财富的危害》(1890) 中，豪威尔斯表现了他对美国阶级矛盾可能导致的暴力冲突有所认识。这部小说之所以是杰作，部分也是因为它的缺点。这部作品的力量就在于人物刻画准确和对全局的深入观察，但是豪威尔斯拒绝像陀思妥耶夫斯基或左拉那样鼓吹革命性的改良，这使他的作品显出一种特有的软弱。他在担任《哈泼斯月刊》的《编辑心得》专栏作家之后于1888年从波士顿移居纽约，《新财富的危害》就是以纽约市为故事背景的。这部小说是他事业上具有象征意义的中心。在此之前他已经是新英格兰文学界的领袖人物，他迁往纽约代表了现实主义时代美国文化的转变。美国文学曾经为上流社会所专有，其主流是盎格鲁撒克逊传统；然而到十九世纪末，这种传统被表现一个拥有不同种族、日益城市化的社会的文学取而代之。豪威尔斯在描写这一变化时既表示赞许，也怀有担忧。

当豪威尔斯离开波士顿时，已经开始成为日益商业化的文学界里的一个成功的典范了。他在俄亥俄州度过了童年和青少年时代，这一段时光他在许多坦率地剖明内心世界的作品里都曾回忆过，其中最引人注目的是《一个少年的故乡》(1890) 和《我的青年时代》(1916)。1860年他去了新英格兰，那时他二十九岁，已经是一个有经验的新闻记者了，并且还是一个抱负不凡的诗人。在新英格兰，他认识了霍桑、爱默生、洛威尔、霍姆斯和梭罗，这无疑为他未来的事业打下了基础。这一段经历记载于《文学挚友与故旧》(1900) 里。他在南北战争爆发前夕为林肯写传记，协助林肯竞选总统，这使他得以出任美国驻威尼斯领事 (1866年卸任回国)。他发表在《民族》和《大西洋月刊》上的旅意游记辑为两册出版：《威尼斯生活》(1866) 和《意大利之旅》(1867)，这两部游记都受到读者欢迎。七十年代豪威尔斯转向长篇小说创作，在《不可避免的结局》(1815) 和《阿鲁斯图克的贵妇》(1879) 里，他继续表现美国和欧洲价值观之间的冲突。这些故事以意大利为背景，在当时这是流行的做法，霍桑、詹姆斯和亨利·富勒都曾在作品中这样做过。

担任《大西洋月刊》的助理编辑 (1866—1871) 之后，豪威尔斯在波士顿文学界

的地位开始逐渐上升。就是在这一时期，他同詹姆斯和吐温开始了终生不渝的友谊 506 （詹姆斯一直认为豪威尔斯是独一无二的美国小说家）。豪威尔斯以后还写下了一部精彩的回忆录《我的马克·吐温》。也就是在这一时期，他开始完善自己的小说创作才能。他写了一组散文，辑录在《郊外小品》（1871）里，还创作了一本旅行体小说《蜜月之旅》（1871），其中的人物巴兹尔·马奇和伊莎贝尔·马奇部分是以豪威尔斯自己和他妻子为原型的，这两个人物在他以后的作品里不断地出现。同《郊外小品》一样，这部小说显示了豪威尔斯对观察城市生活的兴趣，这种兴趣在《新财富的危害》里得到了最充分的体现。在《新财富的危害》里，巴兹尔·马奇像豪威尔斯一样，也成了纽约一家杂志社的编辑，他在肮脏贫穷的城市环境里寻找"美好的"素材；他对贫苦的移民深为同情，但是在表现"真实"时，又小心翼翼地将其限定在自己一贯的观念之内。

自然主义作家开拓了他的视野，而与他们相比，豪威尔斯显得过于谨慎（如果不是胆怯的话），因此人们容易忽视他成就，看不到他提倡现实主义遇到的来自两方面的阻力：一方面是上流社会读者，他们渴望理想主义的文学；另一方面是通俗文学读者，照豪威尔斯的说法，他们想要的是"陈腐的浪漫主义鸦片"。《塞拉斯·拉弗姆的发迹》（1885）中的牧师斯韦尔博士指出："小说家们描绘的有关爱情、做爱和结婚的一切事情与生活中其他方面严重地不协调。"《赛拉斯·拉弗姆的发迹》一书抨击沉溺于爱情的多愁善感同谴责商业中的贪污欺诈一样严厉。赛拉斯·拉弗姆在经济上破了产，回到了弗蒙特农村，然而他在道德上则"发迹"了。这表示自我节制战胜了诱惑，乡村价值观战胜了城市价值观；面他两个女儿浪漫的生活经历也说明理性的婚姻战胜了感伤小说陈腐的传统。在《一个现代的例证》（1882）里，豪威尔斯对美国性道德的检讨更坦率，更具有挑战性。《偶然相识》（1873）和《重大的责任》（1881）这一类故事写得很谨慎，拘泥于表现传统的情感和爱，这使他在创作上取得突破的要求越来越迫切。《一个现代的例证》标志着这一突破的开端。虽然这部小说在最后是站在反对开明的离婚法的保守立场上的，它的开头部分却强烈地展现了欧里庇得斯的作品那样的悲剧力量，这一点从作者最初为这部小说设计的标题《新美狄亚》中就可以看出一二。这种前后不一致大概可以显示这部作品最深刻的悲剧：小说中的复杂的女主人公，新英格兰的马西娅·盖洛德在社交和性方面的自由，首先是让她那越来越不检点的丈夫牺牲掉了，其次是让可能成为她情人的男子软弱的假正经牺牲掉了，最后是让作者自己的种种担心牺牲掉了。尽管小说的结尾有毛病，并且被伊迪丝·沃顿认为是豪威尔斯"在道德上不可救药的懦弱"的一个例证，这部作品依然是美国文学表现处在宗教信仰 507 日渐衰落和商业主义节节推进的压力之下的男女婚姻的一座里程碑。

在《赛拉斯·拉帕姆的发迹》之后的八十年代中期创作的小说里，豪威尔斯更坚决地主张现实主义要直接面对社会的道德和物质问题。1885年他第一次读到了托尔斯泰的作品；他还曾公开为秣市广场举行示威活动的无政府主义者们辩护，而当政府判处其中数人死刑时他又退缩了。这些经历使他对道德问题更加关注。豪威尔斯在鼓吹

基督教善行的社会福音运动中找到了人道主义，这种人道主义反映在他九十年代的一些文章里，例如《我们是财阀统治吗?》和《作为健全社会基础的平等》。在小说《牧师的职责》（1886）和有影响的《安妮·基尔本》（1888）中，豪威尔斯宣传他的“道德上对他人的责任”的理论。《安妮·基尔本》是一本描写劳工骚乱的小说。女主人公是一位有仁爱之心的女继承人，她认识到施恩布善没有什么意义，应当积极地为正义而斗争。《牧师的职责》、《安妮·基尔本》和他以后的一些小说探讨了道德价值的衰落。在豪威尔斯看来，道德是随着农业美国的工业化而逐渐式微的。正如《一个偶然性的世界》（1893）里表现的那样，天道只是出之于“偶然”或“机缘”。在这部作品里，一个社会主义者劝说一个充满抱负的小说家在一个“贫富尖锐对立”的世界里承担起自己的责任，而后者却不愿听从他的劝告。乌托邦小说《来自奥尔特鲁里亚的旅行者》（1894）是豪威尔斯对不断恶化的经济萧条作出的反应。这部小说想象在一场不流血的革命之后，人类的贪婪消失了，和平的共产主义繁荣地发展起来。在十九世纪八十年代到二十世纪初几十年间出现的数百部乌托邦小说中，豪威尔斯的作品远远不及爱德华·贝勒密的《回顾》（1888）和伊格内修斯·唐纳利的《凯撒的纪念柱》（1891），但是却表现了豪威尔斯对九十年代经济萧条时期的艰难的同情，并且为《新财富的危害》添上了一个乐观的（尽管是空想的）前景。在《新财富的危害》中，豪威尔斯对现实主义文学在促进社会正义方面所起作用的看法最为自相矛盾。仿佛是为了证实他对自己的评价——“理论上的社会主义者，实际上的贵族”，豪威尔斯在《新财富的危害》里避而不谈劳工暴力的现实，就象他在《一个现代的例证》中视而不见离婚的现实一样。如果说《新财富的危害》没能直接面对财富和正义之间的冲突，它还是间接地做到了这点：作者通过一连串井然有序而又十分戏剧性的场景中肯地描绘了自己的一个自觉的转变过程——一个把陌生和危险的事物转变为进行深入文学探索的素材的过程。

豪威尔斯在《作为生意人的文人》（1893）一文中表现的在艺术和商业之间的折衷立场，也是巴兹尔·马奇和他所编辑的刊物的立场。如果给豪威尔斯笔下的主人公和508 他的刊物下“文学艺术与金钱并重”的评语，那倒是恰当的。尽管豪威尔斯不喜欢巴尔札克把作品情节剧化的倾向，他自己也像巴尔札克一样十分多产，其作品也常有重复的场景和相同的人物。也许更重要的是，他自己也像他的第二自我巴兹尔·马奇一样，对写作采取一种讲求实际的态度。他在版税上讨价还价，尽量多捞稿费，同时又不同意普及公共图书馆会降低书籍的商业价值这种论调。虽然豪威尔斯自我宣传的声势不及马克·吐温那样令人眼花缭乱，他在推销自己的才能和作品方面还是相当高明的，这使他的艺术成为他自己在作品中刻画的商业世界的一部分。

豪威尔斯以后写的作品都比不上《新财富的危害》，但是有几部是值得注意的：《不可推卸的责任》（1891）叙述人种混杂的情况；《狮头镇的店主》（1897）是一部自然主义小说，描写的是女性细腻的情感和男性不道德的力量之间的冲突；《罗亚尔·兰布里斯的儿子》（1904）讲的是关于早已死去的父亲的阴影依然将全家笼罩在有害的幻

觉里的故事。《莱塞渥德的上帝》（1916）探讨了性和宗教狂热两个主题，该作品是辛克莱·刘易斯的《埃尔默·甘特立》（1927）的先声。具有讽刺意味的是，虽然刘易斯从他那里接受的影响很深，刘易斯却在豪威尔斯1920年去世时同其他作家一样认为豪威尔斯的现实主义主张过于温和，甚至已经过时。但是豪威尔斯作为一个编辑和作家为奠定美国现实主义的基础所做的贡献是无人可以望其项背的。尽管他的理论和创作实践可能有种种缺陷（不论这些缺陷的形成是由于他不敢直接面对人的激情，是由于他不愿更公开地抨击社会的罪恶，还是由于他对于情节、风格、人物的观念过于保守），在他活着的时候，他就是美国现实主义文学的化身。

豪威尔斯表现农村的、家庭的价值观同城市的、群体的价值观之间差异的小说，是与同一时期许多乡土小说相呼应的，这些乡土小说表现了一种危机感或失落感，一种对南北战争前人际关系密切的乡村一去不复返的怀旧感。随着时区和劳动范围被越来越精确地规定，随着计量和管理技术的逐渐发展，乡土作家笔下人口稀疏、完美无缺的世界似乎永不会再来了。在乡土文学的杰作，萨拉·奥恩·朱厄特描写新英格兰风物的《尖尖的枞树之乡》（1896）里，永恒和不可挽救的衰落交织在一起。这种情调也出现在汉姆林·加兰描写西部的小说《大路》（1891）里，而薇拉·凯瑟的《我的安东尼亚》（1920）则把这种情调发挥得淋漓尽致。作为一种回忆往昔的文学，乡土文学常常有历史小说的成分；但是它并不是着力描写历史上的伟大人物或伟大运动，而是在 509 复杂生活取代简单生活方式之际描述过去记载不多的事物。

在最重要的新英格兰乡土文学作家萨拉·奥恩·朱厄特和玛丽·韦尔金斯·弗里曼的小说里，回忆的内容常常涉及妇女的家庭生活。青年人从乡村迁往新的城市，在被他们遗弃的世界里只剩下了老处女、寡妇和孤寂的船长。神话、口语体的叙述和深沉的情感，使朱厄特的小说充满生气，使她以细腻的笔角勾画的缅因州风物显得自然质朴：《尖尖的枞树之乡》结尾的故事《邓厄特的牧羊女》描写钓鳟鱼的一段，并不会让人联想到厄内斯特·海明威，海明威属于下一代的作家，他把地方色彩和现代派的现实主义融合在一起了。

朱厄特在其早期故事集《深港》（1877）的前言里，表达了自己的愿望——“在我们看得见、接触得到的事物中找到往昔生活的痕迹”。朱厄特广泛地涉猎欧洲文学，以后在波士顿文学圈子里也享有声誉，然而她仍然致力于记录那些正在消失的事物（美国本土传统的风俗、语言、传说、日常的习惯和生活方式）的痕迹。在得到豪威尔斯最初的鼓励之后（豪威尔斯曾写信给她说：“你的声音如同画眉的鸣叫，响彻在让我们晕眩的文学噪音之中”），朱厄特陆续在美国各主要刊物上发表她的有地方特色的故事。她的小说代表了许多乡土文学作品中表现的双重性：通讯和交通的发展，一方面结束了美国在南北战争之后存在的各地区分隔的局面，使相对孤立的区域彼此之间有了更紧密的联系；另一方面也开始摧毁乡村相对独立的生活。这种富于地方色彩的文学，部分记录了在工业化进程中显得异乎寻常、在美国当时不可阻挡地走向一体化和标准化

的趋势中更显得引人注目、勾人怀旧的边疆乡村世界。

弗里曼也得到了豪威尔斯的称赞（因为她与屠格涅夫有相似之处）。她把对当代社会问题的描写和对地区特点细致的理解融合在一起，在这方面她做得比朱厄特好。在《平凡的浪漫故事》（1887）和《一位新英格兰修女》（1891）中最有代表性的一些故事里，现代的清教主义可以毁灭情感的发展，但也在常常成为清教牺牲品的妇女身上激发出相应的力量。《一位新英格兰修女》、《丽迪妹妹》和《'母亲'的反抗》，描写了510 妇女对愚蠢或粗鲁的男人施加给她们的痛苦进行的坚决反抗。她的《彭布罗克》（1894）是介于霍桑的小说和伊迪丝·沃顿杰出的新英格兰小说《伊坦·弗洛美》（1911）与《夏天》（1917）之间的作品，其中刻画了"病态的意志力"是如何"可怕地变形"，使两个情人和他们的家庭分开。《劳工的命运》（1901）属于劳工爱情小说的通俗题材，豪威尔斯、艾萨克·K·弗里德曼、温斯顿·丘吉尔和其他一些同时代的作家也写过这一类小说。这些小说同弗里曼的作品一样，特别关注家庭和妇女生活，其渊源可追溯到瑞北卡·哈丁·戴维斯的奇特的工业化环境中的浪漫故事《在铁厂里的生活》（1861）和《玛格雷特·豪斯》（1862），路易莎·梅·阿尔科特的《工作》（1873），以及其他一些更枯燥乏味的感伤小说，如伊丽莎白·费尔普斯的《沉默的伙伴》（1871）和阿曼达·道格拉斯的《希望工厂》（1880）。《劳工的命运》中的女主人公是一个年青的姑娘，她在童年时就认识到"劳工阶层生活在辛劳和贫穷的可怕阴影之中"，在这一点上她很像《汤姆叔叔的小屋》里的伊娃，因此，她代表了一种明显的移植倾向：把因斯托夫人笔下的小女孩而举世瞩目的废奴主义的仁爱精神移植人工业社会"工资奴隶"的新环境中，把南北战争前浪漫小说中的原型移植入美国城市化时期社会现实主义文学之中。

田纳西州的作家玛丽·默弗里以查尔斯·埃格伯特·克拉多克的笔名发表作品，她在运用具有地方色彩的背景描绘地方风俗方面，和朱厄特与弗里曼有类似之处。她的著名故事《哈里森洞前的舞会》于1878年发表于豪威尔斯任主编的《大西洋月刊》上，以后该文收入《在田纳西群山中》（1884）一书。同其他南方和新英格兰的乡土文学作品一样，默弗里的小说和故事力图记录面临绝迹命运的地方特有的生活方式。她写有几十篇故事和八部小说，其中既有细致的调查，又有夸张的幽默。她的作品常常写骄傲、迷信的田纳西山里人的生活。《大斯摩契山上的先知》有自然神秘主义的倾向，而《在'陌生人'的国度》里，一个城市里来的人因为考察史前山民俾格米人的墓地而卷人一场与当地女子的爱情之中。整个故事既讲述了考古，又有浓郁的地方色彩。默弗里同朱厄特一样，打开了一扇窗户，让我们看到渐渐消逝、快要成为历史的偏僻区域，而在同一时代的豪威尔斯和克莱恩笔下出现的却是完全不同的城市世界。默弗里与朱厄特同西部的加兰和布雷特·哈特一起，使地方色彩成为小说艺术的一个分支。对美国本土文学创作来说，这一分支既是稀奇陌生的，又是完全熟悉的。

南方和其它地区是不一样的，从南北战争结束到二十世纪初，南方文学不可避免

地继续宣扬南方的骄傲，描写对重建时期北方政府强迫南方接受的法律和行为模式的反抗，讲述在整个国家缓慢地从战争创伤中恢复过来的时期南方的复苏。同新英格兰文学一样，南方文学也是怀旧的。不过南方的情形有所不同，被怀念的生活方式是在 511 一场血腥的军事失败之后消失的。虽然南方的生活方式永远没有在实际生活中重新出现的可能，但是在二十世纪，马克·吐温、威廉·福克纳和罗伯特·佩恩·沃伦等作家在动人的梦幻中重现了南方的风物，他们的笔端既流露出深切的同情，又带有辛辣的讽刺。

正如伟大的城市现实主义作家常常是外国移民或是从别处迁入城市的人一样，战后最重要的描写南方的作家中也有几个是北方人，他们从不同的角度观察战败了的南部邦联和南方重建的结果。他们中第一个是约翰·威廉·德福雷斯特。他在整个创作生涯中自始至终都写作相当传统的浪漫小说，尽管他的一部影响力最持久的小说《雷文纳尔小姐从脱离派转为北方派》(1867) 使豪威尔斯称他为"在现实主义这个术语被铸造出来之前的现实主义作家"。豪威尔斯认为这部小说可以同托尔斯泰的《战争与和平》媲美。在描写南北战争的小说中，除了克莱恩在风格上更富创新的《红色英勇勋章》(1895) 之外，这部作品给人的印象最为深刻。而且，德福雷斯特根据自己在联邦军队中担任军官时的经历写下的短篇作品对实际战斗的情况多有精彩的描述，这些作品发表在十九世纪六十年代的《哈泼斯月刊》上（作者去世多年之后，这些单篇作品于 1946 年被辑为一集出版，标题是《一个志愿兵的经历》)，并且它们可能是克莱恩许多最好的创作题材的来源。德福雷斯特并不畏惧战争中的艰苦和鲜血，在《雷文纳尔小姐》中，他以书中南方女主人公转而支持北方的事业这一事实来象征战争造成的分裂创伤。他还有两本杰出的小说：《凯特·博蒙特》(1871) 写实地记叙了结怨的南方家庭之间错综复杂的故事；《诚实的约翰·文》(1873) 则是讽刺美国融建公司在政治上的腐败。除此之外，他被人们常常记起的成就还有发起对"最伟大的一本美国小说"的讨论。在《最伟大的一本美国小说》中，他认为《汤姆叔叔的小屋》是迄今为止最可能的候选作品。

除了《一个志愿兵的经历》之外，德福雷斯特还有一本随笔是死后出版的，这些文章描述了他在南卡罗来纳州奴隶解放局中任官员的经历，不过这本书没有为阿尔比恩·图尔吉描绘战后南方的有争议的作品添上什么新东西。图尔吉是由北方去北卡罗来纳的律师；他积极投身于重建时期北卡罗来纳的政治（他是一个高明的政客)。他的小说有时闭目不见南方是一个整体的事实，不省察自己不现实的平等原则；不过，如果现实主义文学是历史材料与想象相结合的产物，那么没有几个人能比得上图尔吉。《托内特》(1874；1881 年再版时标题改为《一个贵族绅士》) 讲述的是一位混血女佣和一位南方军队里的贵族军官的爱情悲剧，故事的目的在于抨击有害的种族优越感。图尔吉指出，这种优越感"在奴隶制中植根，在自由中开花结果"。白人优越感在《无米 512 之炊》(1880) 中也受到谴责，这部小说认为三 K 党的暴力政策妨碍了黑人在文化和物质上的发展。图尔吉甚至在他最重要的小说《傻子的事业》后面附上了一篇较短的作

品《看不见的王国》，这篇作品同斯托夫人的《〈汤姆叔叔的小屋〉题解》一书有些相似，其中汇集了三K党的报刊文字、会议记录和正式文件，作者以此增强自己在小说作品中抨击种族主义和三K党的力量。《傻子的事业》既有准确的细节观察，也有哲学思考，并且充分利用了历史材料，猛烈批评南北双方的政策。这部作品与《白鲸》和《亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》同属十九世纪富于想象力的现实主义小说。

图尔吉同德福雷斯特一样，后期创作开始走下坡路。就图尔吉的情形而言，这大概是由于南方重建的工作十分困难，最后又没有成功，他的精力因此而枯竭。并且，到了十九世纪八十年代，美国各个地区尽管在政治上还有分歧，在文化上和经济上却开始成为一体，这种一体化的趋势如此明显，以致于图尔吉在《作为小说表现领域的南方》（1888）一文中断言，美国文学已经成为"协调一致的邦联"。北方在战争一结束就开始了推动南方"美国化"的文化运动，到了八十年代，许多通俗的娱乐艺术和严肃文学中明显地存在着对美国表示忠诚和对失败的南方充满怀旧情绪的颂扬这种双重倾向。北方各主要杂志为对南方情调着迷的北方城市读者提供了乔治·华盛顿·凯布尔、乔尔·钱德勒·哈里斯、默弗里等作家的作品。南方题材和人物也出现在豪威尔斯、詹姆斯、康斯滕斯·费尼莫·伍尔森的笔下。鼓吹种族优越的作家的笔端则充满了对悠闲的种植园生活和心满意足的奴隶的怀念，这种情调对卷入种族平等所产生的社会和经济问题的读者是有吸引力的。奴隶解放产生的黑人在美国社会中的地位问题，也反映在类似的对犹太人、爱尔兰人、意大利人、亚洲人和其他试图成为美国公民的新移民群体的种族主义态度上。随着十九世纪八十年代南方文学开始复兴，对南部邦联的怀念情绪油然而生，这反映了南方以至全国对于现代化的担忧，对于现代化造成的种族界线模糊的焦虑。根据托马斯·狄克逊为三K党辩护的小说《豹斑》（1902）和《三K党人》（1905）改编的戏剧，以及D. W. 格里菲思1915年根据《三K党人》改编的电影《一个国家的诞生》，都受到观众欢迎。然而在狄克逊公开宣扬种族主义的小说里，艺术拙劣的情节和马克·吐温的《傻瓜威尔逊》（1894）放在一起时就显得苍白无力了。吐温的这部作品是他那个时代对种族主义最严厉的、具有黑色幽默的批判，小说对怀念南部邦联的情绪加以嘲笑，也预示了最高法院在普莱西控弗格森案中将会作出支持"种族相互隔离但是一概平等"政策的可悲决议。在一个各种意见相互冲突的国家里，吐温的戏谑意味着"现实"不仅存在于构成一种文化的虚构文学作品里，同时也存在于一个种族为了控制另一种族而宣扬的虚伪的法律和学说之中。

513

美国黑人现实主义作家所扮演的角色因此显得特殊，不仅仅是因为他们与同时代的欧洲和亚洲移民作家一样，为美国文学增添了一种独特的声音，而且也是因为他们的同化不断向作为现实主义基础的民众自由提出挑战。查尔斯·切斯纳特的《巫女》（1891）（这部作品是乔尔·钱德勒·哈里斯的雷默斯大叔的故事讽刺性的翻版）和保罗·劳伦斯·邓巴的《迪克西来的人们》（1898）一类的方言故事常常陷入窘境，它们既想真实地表现民间素材，又想迎合众多白人读者歪曲真实的期望。但是邓巴的小说《诸神的娱乐》（1901）以自然主义的笔法描写迁往北方城市的一个黑人家庭在遭受不

白之冤后是如何破裂的，这部作品是理查德·赖特的小说的先声；而W·E·B·杜波依斯的《寻取银羊毛》（1911）则受到北方劳工小说的影响，描写了黑人与现代南方棉花经济的矛盾冲突。切斯纳特以描写冒充白人的混血姑娘的感伤悲剧《雪松林后面的房屋》（1900）而为人们所熟悉。他在一本不平凡的小说《一脉相承》（1901）里反驳了南方保守分子对重建时期南方的描绘。这部作品以1898年在北卡罗来纳州威尔明顿发生的一次真实的种族骚乱事件为背景，表现了错综复杂的社会暴力和混血家庭里发生的暴力，并指出："我们所吹嘘的文明徒有其表，一遇到原始激情的冲击，就拆裂剥落"。波林·霍普金斯的《冲突的力》（1900）也表现出类似的力量，这部作品通过描一个黑人家庭几代人的经历，将南北战争前加勒比海和南方蓄奴制的暴力同现代种族压迫联系了起来。作者在扉页上引用了爱默生的话："在一个种族遭受屈辱时，另一个种族的文明就不可能是完美的。"

尽管南方重建使南部邦联更具神话色彩，但是狄克逊和比他更有才能的托马斯·纳尔逊·佩奇也许在描写南方重建时并不比图尔吉的偏见深。佩奇讨论社会问题的文章辑录在《老南方》（1892）和《黑人》（1904）等文集里，这些文章大多笔法犀利，带有种族主义色彩，但是其中也有纠正北方对昔日南部邦联对今日新南方的影响的错误看法的合理尝试。他最好的小说《红岩石》（1898）虽然表现出恶毒的种族主义，却是附和当时流行的论调，认为三K党最初是作为一个防御性组织而兴起的。他还在这本小说里描写黑人受由好战的北方政客组成的政府的教唆而心怀不满，毁灭了南方宝贵 514 的价值观念。这本小说作为对图尔吉的一种反驳还是有优点的，但是其艺术性不及他辑录在《老弗吉尼亚》（1887）里的方言故事。这部作品中最有影响最有意义的故事之一《马尔斯·钱》是一个前奴隶对南北战争前生活感伤的回忆；《无头泽》则是讲述十九世纪五十年代一个种植园闹鬼的故事，这种事不太可能真有，但却耸人听闻，这个故事在温和的神话下面揭示了种族的恐惧感。在整个美国，最受欢迎的南方作家当数佐治亚州的乔尔·钱德勒·哈里斯。他有关前奴隶雷默斯大叔的短篇作品在报纸上连载，雷默斯大叔讲述的兔子兄弟的故事和狐狸兄弟的故事成功地运用了黑人土语和黑人民间传说。切斯纳特的《巫女》中的朱利叶斯叔叔就是直接受雷默斯大叔的启发而创作出来的，不过切斯纳特的故事更具有讽刺的意味。雷默斯大叔的故事对威廉·福克纳和拉尔夫·埃利森等后辈作家也是有影响的，并且对美国通俗文化存在着广泛而持久的影响。雷默斯大叔的故事汇编在《雷默斯大叔：他的歌曲和语录》（1881）、《和雷默斯大叔共同度过的夜晚》（1883）、《雷默斯大叔和他的朋友们》（1892）等集子里。这些故事并没有整个地粉饰老南方，而是在轻松的幽默和对奴隶制与种族主义严厉批评之间维持一种严格的平衡。哈里斯其他的短篇和长篇小说（比如《自由的乔和其它佐治亚州的故事》[1887]与《加布里埃尔·托利弗》[1902]）以中庸的立场谈论南方重建及其结果，而雷默斯大叔的种种故事则代表了一类根据地方民间传说写成的通俗作品，这类作品在揭示心理方面比造作圆滑之作更具深度，并且字里行间响彻着真实独特的美国的声音。

新奥尔良地属南方，是一个国际性都市，十九世纪末美国一部分最优秀的文学就产生于此地。格雷斯·金辑录在《阳台故事》(1893)里的作品；凯特·肖邦描写卡真人生活的《河湾人》(1894)以及她表现被唤醒的对性自由的渴望的抒情小说《觉醒》(1899)；拉夫卡迪奥·赫恩回忆墨西哥海岸外一座岛屿的小说《契塔》(1889)——这些作品都运用艺术技巧表现乡土题材。赫恩描写新奥尔良和加勒比海的随笔，以及他根据日本民间故事写成的几部重要的故事集，都显示出世纪末的审美情趣，而其中精细的观察则具有乡土色彩。不过，新奥尔良作家中最引人注目的还是乔治·华盛顿·凯布尔，他曾在南方军队里当过骑兵，对于各种题材和不同的体裁他都能够得心应手地运用。1885年他发表的为黑人争取权利的《自由人的公平问题》激起了南方人的愤怒，而在同年发表的《寂静的南方》和几年后出版的《黑人问题》(1890)中，他更进一步发展了《自由人的公平问题》里的观点。他出版的奴隶和克里奥尔人的音乐曲谱对美国爵士乐的发展起到了重要的作用。他对种族平等的信念和对地方习俗的浓厚兴515趣在他的小说作品中也得到了充分体现。他的长篇小说同他的故事集《克里奥尔人的往昔》(1879)以及非小说作品《新奥尔良的克里奥尔人》一样，常常是他在研读新奥尔良的市史记录和报纸之后动笔写成的。他的重要作品《格兰迪西姆斯家族》(1880)里的故事是安排在南北战争之前（马克·吐温在《哈克贝利·费恩历险记》和《傻瓜威尔逊》里也运用了这一策略），其目的是讽刺性地表现战前的奴隶制同战后种族冲突之间的相似之处。书中表现的紧凑的社会结构、种族间通婚和兄弟姐妹之间自相残杀的背叛行径，以及沦为美国奴隶、忍受屈辱的非洲国王布拉斯一古珀的悲惨故事——这些因素使《格兰迪西姆斯家族》超越了一般单纯的乡土文学，强烈地体现出一种模仿神话的、心理刻画深刻的现实主义。以后福克纳的作品也显示出这样的倾向。田纳西出生的奥佩·里德的作品也表现了与凯布尔类似的对黑人处境的同情。他的小说《我的年轻主人》(2896)尖锐地谴责奴隶制，有力地抨击白人优越的观念，深刻地描写了黑白混血儿的困难处境。

伴随着十九世纪九十年代初平民党主义的兴起而形成的南方与西部的联合，并没有使南方产生汉姆林·加兰那样的作家。肯塔基小说家詹姆斯·莱恩·艾伦虽然算不上平民党人，但是可以视为平民党的同路人。他在《新近美国小说中的两种原则》(1897)中攻击豪威尔斯和詹姆斯所代表的时髦潮流，鼓吹一种带有理想主义色彩的、男性的自然主义。他的以肯塔基大麻地为背景的小说《法律的统治》(1900)就显示了这种倾向，这是一个哈代式的故事，表现了维多利亚时代的破碎的理想。通俗的拓荒者爱情故事《看不见的唱诗班》(1897)，描写一个年青姑娘在乡村的成长过程的《阿卡狄亚之夏》(1896)，以及表现充满神秘气氛的现代婚姻的《槲寄生的新娘》(1909)，都显示了艾伦宽广的视野，并且表明他是介于乡土文学和现代主义之间的作家。这一评价大概也可以用在阿米莉亚·里夫斯身上。里夫斯是弗吉尼亚州的贵族妇女，她的浪漫小说和故事通常以同情的笔调表现了下层人民，并且塑造出了一些坚强果断的女性人物。她的印象派式的中篇小说《生者和死者?》(1888)对一个年青寡妇的性意识

进行了大胆的心理探索，预示了以后凯特·肖邦的作品的出现。

在表现变化中的社会角色和刻画富于魄力的女性人物方面，里夫斯是埃伦·格拉斯哥的前驱。在格拉斯哥的作品里、老南方和新南方之间的变迁是一个永恒的主题。尽管格拉斯哥最为人熟知的是诸如《不毛之地》(1925) 和《铁矿脉》(1935) 之类的后期小说，但她的早期作品也包括了一些描写放荡的纽约的长篇小说、一本表现南北战争的优秀小说《战地》(1902) 以及一本叙述一个家庭被自己以前雇用的管理员夺去地产的小说《拯救》(1904)。格拉斯哥刻画各种人物的才能在《人民之声》(1900) 之中 516 发挥得更加充分，这部作品表现的是复杂的阶级关系和战后弗吉尼亚下层白人的崛起。格拉斯哥在谈到该作品时，曾说它是"南方小说中第一部真正的现实主义之作"。这也许有些言过其实，但是她对正在崛起的新南方的社会和经济现实的深刻洞见，的确使她超越了在她之前的浪漫主义作家们。她以后还写道："我反对感伤的谬妄并不是为了迎合专横的北方的上流社会传统"。她这番针对豪威尔斯的话是对艾伦和城市自然主义作家的响应。然而，格拉斯哥也同她前辈作家一样，表现了一个富于民间传说和思想素材的南方，一个独特而骄傲的南方，一个急切地希望在文学方面也同在政治和经济方面一样发扬富有活力、连绵不绝的传统的南方。

格拉斯哥探索"社会习俗和浪漫的怀旧情绪下面更为严峻的现实"的愿望，使她与克莱恩、德莱塞和加兰站在了同一阵营。汉姆林·加兰同格拉斯哥一样，在作品中表现乡村和现代商业秩序之间的冲突。例如，他以《小说中的地方色彩》为题的演说，是1893年在芝加哥世界哥伦比亚博览会上发表的，面这个博览会对工业技术和美国丰富的自然资源两者都加以赞美。加兰的演说与弗雷德里克·杰克逊·特纳在同一场合宣读的探讨边疆意义的著名论文相比，也许显得不那么有影响，然而加兰在这个不久以后就成为美国文化和工业进步标志的城市和场所发表的演讲，也同样象征性地标志着城乡传统的融合。

西部传统可以追溯到十九世纪初的边疆文学，加兰是这一传统更为复杂的鼓吹者，不过在现实主义时代，西部传统的第一个代表是布雷特·哈特。哈特短暂的成功恰恰是在1869年横贯中西部的铁路通车、全国都被西部所吸引的那一段时期。1868年他任加利福尼亚《陆路月刊》编辑，同年发表的《咆哮营的幸运儿》,《扑克滩的流浪者》等生动的淘金故事使他一举成名，因此他1871年为《大西洋月刊》撰写稿件时能够向豪威尔斯索价一万美元。一毛钱西部小说和海伦·亨特·杰克逊的《拉蒙娜》(1884) 一类表现美国印地安人和拓荒者之间冲突的历史传奇，在他的帮助下长期吸引了一批读者。他还通过运用方言和描绘地方风物，推动了西部"地方色彩"的潮流。面到了十九世纪末，这一潮流成了克莱恩风格独特的《新娘来到黄天镇》(1898) 和《蓝色旅店》(1899) 讽刺的对象。在这一时期，通常遭受压迫的亚裔在西海岸有了长足的发展，517 最早记录了他们在都市里的经历的是一本短篇故事集《春香太太》(1912)，作者是英国出生的华裔美国人伊迪丝·莫德·伊顿，她使用的笔名是"水仙花"(Sui Sin Far)。

从1862年通过宅地法到西奥多·罗斯福担任总统这一段时间，西部体现了美国命定扩张论的梦想，深刻地界定了美国政治和经济的进程。平民党在九十年代初兴起是因为金融紊乱导致的债务和铁路公司的腐败，也是因为人们害怕垄断集团的操纵和外国的阴谋。这一运动既体现了美国乌托邦梦的破灭，杰斐逊时代理想在工业进步冲击下的失败，同时也得益于这种破灭和失败。从这种绝望之中兴起的带有信仰复兴色彩的强有力的文学向田园理想提出了挑战。然而在十九世纪末，农业和工业的复苏，以及美西战争激发起来的民族主义的自豪感，赋予了西部一种新的神秘，这种神秘表现在弗兰克·诺里斯的《麦克提格》（1899）和《章鱼》（1901）所显示出的原始力之中，表现在乔昆·米勒、约翰·鲍威尔和约翰·谬尔描写西部风物的作品之中，表现在理查德·哈丁·戴维斯的《幸运的士兵》（1897）之类的勇敢的冒险故事之中，也表现西奥多·罗斯福赞美盎格鲁撒克逊民族品格的《赢得西部》（1889）和《奋斗生涯》（1900）之中。

收集在哈伯特·豪·班克罗夫特的《加利福尼亚史》（1884—1890）中的许多墨西哥人的自传性叙述，以及马里亚诺·巴列霍没有出版的五卷本《进入加利福尼亚的历史回忆》（1875）之类由作者独立完成的著作，对于了解盎格鲁人如何向墨西哥的领土推进，如何在那里建立新的居民点具有特殊的价值。

墨西哥战争中的领土征服，使新的盎格鲁撒克逊主义抬头，并且直接影响到以后对移民、特别是对涌入纽约的东欧犹太人的态度。对自视优越的种族是否完全有权决定美国发展的方向这一问题的辩论变得越来越激烈。“西部”这一概念就可以放在这种背景之中去理解；不过西部也可以被视为经济成长同渐渐消失的男性独立和自力更生理想之间相互冲突的场所。欧文·威斯特在献给罗斯福的小说《弗吉尼亚人》（1902）里描绘的那个业已消亡的世界不是美国东部，而是十九世纪的怀俄明。这本小说的主人公是一个从弗吉尼亚移居西部的牛仔，他天生具有高贵的精神，他的勇气、进取心和率直的个性代表了一种真正的民主精神——这种民主精神在垄断集团和外国势力的压力下正在逐渐消失。

在乡土文学审美情趣的发展过程中，其他一些中西部作家同样具有影响力，他们的作品为布思·塔金顿的《非凡的安伯森斯》（1918）和辛克莱·刘易斯的《大街》（1920）的创作铺平了道路。他们当中的头一个要算巡回牧师兼《圣经》推销员爱德华·埃格尔斯顿，加兰曾称他是“我们所有人的父亲”。埃格尔斯顿的创作受到泰纳的人种和社会环境理论的影响，他的小说显示了他对印地安纳、伊利诺斯和俄亥俄边疆地区的方言和习俗格外注意。他的《印地安纳州的一位教师》（1871）和《巡回牧师》（1874）充满了令人愉快的冒险情节；而《世界末日》（1872）和《罗克西》（1878）则是对宗教狂热的强烈批评。芝加哥有影响的作家约瑟夫·柯克兰也受到年青一些的加兰的赞扬。柯克兰写过一些以芝加哥为背景的重要作品，加兰认为他的小说“充满了伊利诺斯州的气息”，就如同托尔斯泰和屠格涅夫的作品充满了俄国的气息一般。加兰开始写作时就是以柯克兰为榜样的。柯克兰的《朱里》（1887）及其续集《麦克维依一

家》(1888)，因为主人公朱里·普劳德尔粗鲁不文的中西部草原土语而生色不少。柯克兰描写普劳德尔的贪婪就像平民党在讲课："赚钱……就像爬烟囱，越往高处越窄；最后爬的人卡在一处既不能上也不能下，全身裹在烟尘中，笼罩在黑暗里，到死方休。"堪萨斯的报界人士埃德加·沃森·豪笔下的中西部生活更为黑暗，他的阴郁的小说《一个村镇的故事》(1884)是舍伍德·安德森和卡森·麦卡勒斯的先声，不过技巧不及两位后辈作家。《一个村镇的故事》讲述的是一个破灭的乡村梦，其间充满了邪恶和疯狂。作者根据自己对美国乡村小镇的回忆和观察创作的这部小说得到了豪威尔斯、马克·吐温和加兰的赞扬。在形式上有试验性质的《男人的故事》(1888)、《另一个村镇的选集》(1920)、以及自传体回忆录《普通的人》(1929)里，豪所描写的家庭成员之间背信弃义和心理崩溃变得缓和下来，不像在过去的作品里那样残忍了。

在中西部现实主义文学传统中，汉姆林·加兰的成就最大，这一成就是建立在他《坍塌的偶像》(1894)中鼓吹的"真实主义"的理论之上的。在这本文集中的文章中，加兰大力鼓吹乡土文学的民族性，要求美国文学"描写我们自己的地理和环境中特有的事物"，以便使美国文学成为既伟大又深具民族性的文学。加兰在美学方面追随惠特曼，鼓吹与腐朽垂死的欧洲传统决裂的民主艺术，提倡探索美国中西部和远西部的"新地域"。他自己青少年时代的经历对他的理论的形成也是有关系的。他的家庭先是住在缅因州，以后移居威斯康星州(加兰在该州出生)，然后又迁往明尼苏达州、衣阿华州，最后到了南达科他州。但是这种经历也向他展示了乡村生活辛苦的劳作和孤独。他对自己1884年离家去波士顿一事深感内疚。他自己想要逃离农村的困苦、又不忍离开家人的无奈心境成了他最好的小说的主题。这一主题在《大路》(1891)和《草原上的人们》(1893)中得到了充分的表现，受到了豪威尔斯热情的赞扬。正如他的批评文字既体现了豪威尔斯提倡的表现"平凡生活"的现实主义，又有几分主张毫无保留地描写困苦和罪恶的自然主义的色彩一样，他的短篇小说(例如令人哀伤的故事《一条岔路》、《在山沟里》和《卢克丽霞·彭斯》)在描述普通人生活时，既描写了他们的谦恭，也表现他们的屈辱。他在这些作品中的感受来自1887年重回南达科他州的所见所闻："在没有树木的草原上，那些房屋像掉在地上的一个个空箱子，围栏是由带刺的铁丝细密地编成的，村镇只是一堆由灌木做成的围栏柱。这一切让我感受到一种无助的、荒芜的穷困。"

519

他的大受读者欢迎的自传体小说《草原上的少年时光》(1899)、《中部边区之子》(1917)、《中部边地农家女》(1921)以及其他两部回忆他在边地度过的童年以及成年后作家生活的作品，揭示了"随着铁路的延伸，农民的土地逐渐丧失"这一事实，并且以通俗的、常常是浪漫的形式鼓吹作者激进的观点，这些观点加兰在讨论爱德华·贝勒密、赫伯特·斯宾塞和亨利·乔治的演说中，在参加衣阿华平民党的竞选活动中，以及在西部描写政治腐败的小说《贾森·爱德华兹》(1892)和《渎职》(1892)(他写这两本小说也是为了帮助平民党的竞选活动)里都屡次加以阐述过。加兰以后写过一些取材于他在远西部的旅行见闻、并且反映出美国对边地开拓精神新的兴趣的作品，包

括以科罗拉多为背景的英雄传奇《鹰之心》(1900)、罗斯福曾赞扬过的描述白人和印地安蒂顿族和苏族之间战争的《灰马部队的上尉》(1902),以及记载了优美的传说和故事的《美国印地安人的故事》(1923)。《金钱魔力》(1907)和《莫卡辛牧场》(1909)则将自然主义同传奇的成分相结合,再现了受压迫的女拓荒者。但是这两部作品都不及他的短篇小说和1895年出版的引人注目的《达切尔山谷里的罗丝》。因为公开描写一个年青姑娘的性觉醒而受到抨击的《罗丝》头半部写得很精彩,在表现罗丝迅速觉醒的自然欲望方面可以同哈代和劳伦斯的作品媲美。加兰对于罗丝在芝加哥的生活的描述(包括罗丝在那里为了追求写作上的成功而压抑结婚的愿望,并试图忘掉昔日大草原的生活等情节)并不很吸引人,但是在表现芝加哥对于爱好艺术的西部人士磁铁般的吸引力方面,加兰笔下的罗丝则是德莱塞的《嘉莉妹妹》和凯瑟的《百灵鸟的歌声》(1915)的先声。可以说加兰和克莱恩一道发展了豪威尔斯的现实主义美学。他所塑造的"憔悴的、冷酷的、病态的、可怜的、野蛮的人物"(豪威尔斯在为《大路》写的书评里的词语)在下一代作家的作品中成为了中心人物。他还以极富概括性的笔触和准确的历史意识记录了一个朴实纯洁的西部的消亡。

农业理想的式微和大公司企业的崛起之间存在着直接的因果关系。大公司大企业以其新的巨大的社会和经济力量改变着美国人的观念和行为方式。资本主义对物质现实的改变(约瑟夫·舒姆彼得称这一过程是"创造性的毁灭")使一批描写工厂、少数民族聚居区的血汗工厂、摩天大楼和商会里的经济生活的小说应运而生。而一些最引人注意的小说并不是以任何现实中的地点为故事背景的,就是说这些作品着眼于乌托邦式的未来,例如爱德华·贝勒密在他极受欢迎的《回顾》(1888)中将2000年的集体化天堂同十九世纪八十年代城市中的悲惨生活相对照;布雷德福·佩克的《世界是一个百货商店》(1900)是对一个相互合作的商业乌托邦的展望;伊格内修斯·唐纳利的《凯撒的纪念柱》(1890)以尸体和水泥建成的纪念柱来象征未来法西斯统治下的世界的末日景象。乌托邦的虚构使一些富于浪漫主义色彩的劳工小说(如托马斯·北利·奥尔德里奇的《斯第尔瓦特村的悲剧》(1880)海约翰的《挣钱养家的人》(1884)和爱德华·金的(约瑟夫·扎尔蒙那》(1893))具有了一种先知式的想象力。从1900年至1912年,美国社会主义不断高涨,在此期间,西部最好的劳工小说(艾萨克·K·弗里德曼的《只靠面包活着》[1901]和温斯顿·丘吉尔的《光明所在地》[1917])把对移民工厂的有力的刻画、自然主义的悲剧和虚构的各阶级共处的社会主义故事融为一体。

对劳工问题和技术进步的反应如此多样,这说明没有哪一种"现实主义"的方法能够通过对美国生活的各方面的描写来充分地表现资本主义的作用。这方面特别重要的作品是亨利·亚当斯的《民主》或亚尔马·约尔特·博伊森的《正直的财神》(1891)一类揭露政治腐败的小说,以及豪威尔斯的《仁慈的性质》(1892)或威尔·佩恩的《金钱巨头》(1898)一类的反映商业界竞争的小说。豪威尔斯在1899年为索

尔斯坦因·凡勃伦的社会学著作《有闲阶级的理论》撰写的书评中断言“美国富豪阶层的形成和发展”是小说创作的一大领域，因为这一主题“总结和包含了美国的整个情形：无情的意志、坚韧的力量、模糊的理想、不可抗拒的命运以及常常是糊里糊涂的默许”。这种批判现实主义和天真的赞美兼而有之的情形，体现在这一时期最优秀的描写商业界的小说里：德莱塞的《金融家》(1916)、赫里克的《一个美国公民的回忆录》(1905)，和亚伯拉罕·卡恩的《戴维·列文斯基的成功》(1917)。

卡恩在任《犹太前锋日报》的编辑期间发表的文章《现实主义》(1889) 里，鼓吹一种揭露和抗议社会的艺术，这种艺术应当体现豪威尔斯和托尔斯泰的主张。卡恩的 521 《耶克尔，纽约犹太人居住区的故事》(1896) 和《外来的新郎》(1898) 将城市的“地方色彩”和社会抗议融为一体。这两部小说和克莱恩的《梅季》被豪威尔斯誉为一种新型的城市小说。卡恩的代表作是一个犹太成衣制造商第一人称叙述的《戴维·列文斯基的成功》，这部小说最初在1911年分期连载于《麦克卢尔杂志》上。卡恩从列文斯基在俄国时的穷苦生活一直写到他在纽约的发迹。全书以细腻的笔触表现了同化和“美国化”，反犹太主义，商业上的抱负和家庭责任之间的矛盾冲突等问题。如果我们看到那个时代乔赛亚·斯特朗、弗朗西斯·沃克和西奥多·罗斯福对无限制地移民可能造成的“种族自杀”表示担忧、诺里斯和伦敦表现出趾高气扬的盎格鲁撒克逊主义这样一些事实，那么列文斯基在一个残酷的世界里的生存斗争和他为了平衡自己的过去和现在相互冲突的身份所作的努力，则不仅显示了美国移民生活的困惑，而且也揭示了美国现实的本质。同詹姆斯·韦尔登·约翰逊的《一个曾被叫做有色人的自传》(1912) 一样，卡恩这部杰出的小说表明美国化的自我是一付价值观的面具，常常随着变化的社会和种族压力而呈现出不同的形态。

在描写纽约富人阶级和少数民族贫民生活上存在的巨大差异方面，挪威移民作家H·H·博伊森也受到过豪威尔斯的影响。他在《美国小说家和他的读者群》(1884) 中的一段话最让人印象深刻，他说美国姑娘像“残酷的圣母玛利亚，用热烈的拥抱窒息了美国小说家”。博伊森最重要的小说《社会斗士》(1893) 对上层社会中竞争职位的现象进行了辛辣的讽刺，上层社会人士驾着马车，走马观花式地访问贫民窟时，出现了一幕令人吃惊的场面：书中的女主人公遇到一个穷女人，这女人“恨不得把指甲抠进她的脸里，在那里留下可憎的疤痕”。这部小说的最后部分则是充满博爱精神的故事：一对不同阶层的男女走到了一起。这种情节在哈罗德·弗雷德里克的《劳顿姑娘》里也可以找到。《劳顿姑娘》是一部不合传统的小说，表现了劳工与富人之间的冲突。弗雷德里克不可多得的是主题和手法的多样化，他的作品既有乡土色彩的一面，也有表现城市生活的一面；既有准确的细节，也有浪漫的、有时是神秘的成分。他后期的小说以英国贵族阶层为对象，《格洛里亚·芒迪》(1898) 和《集市》(1899) 都取材于他任《纽约时报》驻伦敦记者那些浮华岁月的经历。在更早一些时候，他在尤蒂卡和奥尔巴尼做采访记者和编辑，他的《塞思的兄弟媳妇》(1887) 就是以那段时期的见闻为素材的。在这部作品中，婚姻上的不忠实和政治上的腐败两个主题相互交错，并且以

"城市的新世纪"与农村"精神空虚，如同行尸走肉"的生活之间的对比预示了加兰的出现。《西伦·韦尔的堕落》(1896) 是一部很受读者欢迎的作品，也是弗雷德里克具
522 有重大意义的成功。这部小说超越了豪威尔斯的现实主义的道德界线，表现了精神渴望和情欲躁动的心理层面。它同詹姆斯的《螺丝在拧紧》(1898) 一样，旨在探讨维多利亚时代信仰和价值观的崩溃。在《西伦·韦尔的堕落》(1896) 里，年青的卫理公会牧师西伦·韦尔受到官能上的唯美主义和哲学上的科学主义双重的诱惑，他不仅是霍桑式人物的重现，而且也预示着现代主义文学精神荒原的出现。

如果说芝加哥世界哥伦比亚博览会具有一种象征性的力量，体现了美国的物质进步和阶级激变，那么我们也可以说在短短几代人之间由荒野变成大都会的芝加哥是现实主义文学的重镇，孕育了柯克兰、加兰、德莱塞、富勒、赫利克、简·亚当斯、厄普顿·辛克莱等伟大作家。亨利·富勒的《悬崖上的居民》(1893) 是以一座摩天大楼里的人们的生活为中心的，在这座都市世界的自我封闭的建筑物里，存在着不同的权力等级层面。这座大厦矗立在"被商业的湍急的溪流冲刷出道道起伏不平的深沟"的芝加哥城区，它是美国商业发展的一个缩影，是对路易斯·沙利文有关办公楼的动人理论和十九世纪九十年代芝加哥文化的"向上运动"的讽刺性回答。被德莱塞视为"美国现实主义之父"的富勒致力于几个方面的工作：他创作了反映意大利上层社会的旅行体小说；也写有《是豪威尔斯还是詹姆斯?》一类的批评文字，在这些评论中，他讨论了美国素材优于欧洲素材之处；他还写作了《共同行进》(1895) 一类以芝加哥金融界富豪们为主要角色的小说。《共同行进》有豪威尔斯的风格，是一部表现两代人之间冲突的作品。他的同时代人，在新创办的芝加哥大学任教的罗伯特·赫利克在对中产阶级的职业化倾向和现代婚姻的深入探讨之中，抨击社会中向上爬的行径。在《美国小说的背景》一文中，赫利克指出各种各样的美国素材都可以在作品中加以表现。这一信念在他的小说中得到了体现，各种具有知识性专门职业的人物（医生、银行界人士、工程师、艺术家、建筑师、教师）都出现在他的作品里。不过他之所以格外注意具有这些职业的人物，也是由于他认为在现代生活中个人和家庭的理想正在被机械死板的忠诚所取代。《生活之网》(1900) 抨击金融界，而《共同的命运》(1904) 则描写了一个建筑师道德上的堕落。赫利克最好的小说《一个美国公民的回忆录》讲述的是芝加哥一个肉类加工商如何成功的故事。这部作品部分取材于菲利普·阿穆尔和古斯塔夫斯·斯威夫特的生活经历。该书的观点接近于辛克莱在《屠场》(1906) 中把食品加工工作视为非人的劳动的看法。这本小说第一人称叙述涉及到一些具有象征意义的重大事件，例如对秣市广场集会的无政府主义者的审判，世界哥伦比亚博览会，美西战争，这使主人公兼有理想主义与堕落两面的生活显示出一种全国性的意义。这种两
523 而性也体现于美国在"上帝的伟大世界"里的市场扩张之中。

描写商业活动的小说不可避免地要涉及男人女人在其间扮演的角色。商业是一个由男性统治的金融和产品的世界，这个世界创造出一个看上去似乎是由女人的习惯和爱好支配的消费世界，其间的种种消费大都是为了炫耀财富，而不是出于生活的实际

需要。如同温斯顿・丘吉尔在《现代编年史》(1910)、罗伯特・格兰特在《无酵饼》(1900)、戴维・格雷厄姆・菲利普斯在《饥渴的心》(1909)、以及伊迪丝・沃顿在《快乐之家》(1905)和《乡村风俗》(1913)中所表现的那样,赫利克发现"新女性"是一个自相矛盾的现象:她们一方面奴隶般地受到物质上成功的理想的驱使,一方面又具有独立进取的人格。在赫利克、德莱塞、沃顿、凡勃伦、夏洛特・帕金斯・吉尔曼(以及在一个以"奢侈"为"时尚"的更为复杂的国外环境中的詹姆斯)看来,从家庭生活到以广告和群体一致性为特征的消费文化的转变,表明"卖淫"不仅仅是下层社会途穷时的一种谋生手段,同时也可以作为现代商业和婚姻的一个比喻。亨里克・易卜生和奥古斯特・斯特林堡激进的戏剧中也表现了同样的思想。从十九世纪八十年代和九十年代开始,他们两人的剧作在美国受到观众热情的欢迎。进步党运动早期对卖淫的讨伐,既反映了现实中经济上的腐败,也反映了中产阶级对于商业价值观损害家庭道德的焦虑;在这两种情形中,市场价值观都侵入了个人的生活,并且对资本主义秩序下"女人的工作"的目的大胆地提出质疑。尽管雷金纳德・考夫曼的《奴役之家》(1910)和埃斯特尔・贝克的《玫瑰门》(1912)一类注重情节的作品的主题早已在克莱恩的《梅季》中得到反映,尽管德莱塞在塑造嘉莉・米珀尔和珍妮・格哈特时简洁地表现了这一主题,但这一时代描写妇女卖淫的最重要的作品是戴维・格雷厄姆・菲利普斯的《苏珊・雷娜克斯》(1917),它在表现做演员、结婚、卖淫三者之间的联系方面堪与克莱恩和德莱塞相匹敌。同菲利普斯的许多揭露政治和金融界腐败的小说(例如《伟大上帝的成就》(1901)和《大洪水》(1905)一样,《苏珊・雷娜克斯》深刻地控诉了二十世纪初性与经济之间相互纠缠的寄生关系。

加兰、豪威尔斯、赫利克、菲利普斯和德莱塞笔下的人物离开了小城镇或农场,来到了钢铁和玻璃建成的新城市。那些小镇成为了淡淡的记忆,代表着一种仿佛已经消失的秩序。从乡村去城市的旅程中,特别是在维系城乡的张力中,美国现实主义文学的实质和精神得到了体现。面对工业劳动不断发展的技术、种族和阶级的对抗、以及商业和社会进步双重的动力,这一时期的小说生动地表现了现代美国生活中道德上的复杂性和自相矛盾的自由。这一类小说描写的"现实"并不那么容易分类,它们丰富驳杂,其细节常常具有作者个人风格,传达出不同地区不同种族的声音,而美国正是建立在这些不同的差异之上的。 524

埃里克・丁・桑德奎斯特 撰文　　李毅 译

自然主义和决定论的各种表现

十九世纪末，一场具有国际性的文学运动推翻了古典现实主义的一个基本的假525设，即认为角色是自主的，他们在不同程度上可以决定自己的行为。而自然主义者则坚持“绝对决定论”的主张，在他们的小说中，个人的动机远不及支配事物运动的条件重要。角色在道德上独立自主的观点已变得不合时宜了。现在，自然主义者认为天生的个性和外部条件剥夺了个人的自主能力。用自然主义者自己推举的代言人埃米尔·左拉1868年为自己第一部小说做宣传的话来说：“我笔下的人物完全受他们神经和血液的支配，被剥夺了自由意志，他们的情欲把他们推向一个又一个宿命的行动中去”。

但是法国以外的人们并没有侧耳倾听左拉的呐喊。的确，在十九世纪最后的二十五年间成熟起来的美国自然主义作家们，并不太注意欧洲的许多思想潮流。只有弗兰克·诺里斯读过左拉，而斯第芬·克莱恩宣称他实际上一本左拉的书也没读过，而杰克·伦敦和西奥多·德莱塞则只是在他们写作生涯的后期才转向达尔文或马克思。他们不同于欧洲的自然主义作家，缺乏一致的宗旨，因而不是一个自觉的“流派”。他们很少有人彼此了解对方的作品，也没有谁自始至终都坚持以自然主义的模式写作，至于那些将作品概念化的作家，却是连篇败笔。乍一看来，美国自然主义作家共同之处似乎只是他们所共处的历史环境。但是这一历史环境却是极有影响力的，就年青作家而论，更是如此。他们对传统的宗教虔诚的蔑视是前所未有的。他们当中许多人反叛526传统的伦理行为模式，转而信奉哲学上的决定论，把这种理论作为理解十九世纪后期的依据。一些作家根据这种并不严谨的理论写作，形成了现在称之为美国文学中的自然主义的这一文学运动。

“决定论”本身是一个新术语，最早出现于1846年。它既然是一个新概念，自然就容易引起各种不同的理解。人们也许在这以前就已经感受到了宗教意义上的宿命或“命运之手”的支配，而决定论的精确的科学概念则意味着命运对人的更为隐晦和危险的制约。之所以如此，部分原因是由于这种制约弥漫于人的经济关系之间，深入到人的心理之中。不过这一概念的一个显著的优点就是它第一次显示了理解这些制约的可

能性。早在1820年奥古斯特·孔德就开创了实证主义的“人学”。他从社会学角度提出的解释，在理解人的日常行为方面引起了革命性的变化。此后，生物学、化学和物理学的发展进一步改变了为一般人普遍接受的常识，而在改变对事物运动的看法的同时，事物运动本身也随之改变了。个人不再被认为是基督教宇宙中能够在道德上自主的行动者了，他们如同被磁铁所控制的铁屑，受遗传性和环境的力量所操纵。人们认为进一步深入的研究将揭示出支配人的思想行动的种种规律，因为他们清楚地认识到行为是一个科学上的问题，而不是一个高深莫测的生命之谜。

现实主义作家大概依然相信人与生俱来的道德感，但是在十九世纪九十年代，自然主义作家却把注意力转向人的天生的个性和社会化的习俗上去了。他们在作品中不是将人生的选择加以戏剧化，而是集中表现人是如何受外力支配的，因为在一个必然让人感到身不由己任凭外物摆布的宇宙中，人们在道德上面临的种种困境与得失已经无关紧要了。而且，在一个一切事物的原因都是可知的的世界里，真正的偶然事件是不会出现的；只有在蒙昧无知时，事物的发生才显得完全出于偶然。正是这种蒙昧无知在所有小说的叙述中都被刻意地加以渲染，而逃避那些看起来纯属偶然而最终却不能幸免其害的例子则可以用来揭示人的意志的局限。自然主义作家在似乎并不按照以上模式写作时，也已经把现实主义的手法颠倒过来了，以强化他们所依据的哲学观念。我们不断虚构有意志的自我，以给自己带来愉悦。作品中的人物珍惜有意志的自我，有时读者也为之倾心，但它与每一个自然主义艺术家所表现的思想却是背道而驰的。

文学的自然主义怎么会在一个如此提倡个人自由、以致于强烈的个人主义又被认为是自己的民族性的国家风靡一时呢？更直接的问题是，为什么似乎枯燥无味的社会 527 决定论会让十九世纪八十年代成年的美国作家们如此着迷呢？至少一部分答案在于美国社会的迅速工业化所带来的社会变革与它的共和理想格格不入。似乎一夜之间，一个农业国就变成了工业大国，几百万英里的铁路和电话线纵横交错，而新移民以前所未有的规模大量涌入，造成了人口暴涨。农场机械化了，大的公司企业越变越大，一个新的消费社会随之而形成了。巨额资金被集中于城市，力图满足日益增长的需求，这种现象也是前所未有的。而当希望一旦变成失望时，不安的情绪就开始困扰整个民族。当然，社会和经济的紊乱在此之前曾经引起过美国国民的种种疑虑，并且使得一些有识之士对他们的政治理想的现实意义提出了疑问。不过，十九世纪四十年代发生的与此相类似的社会动荡也使人们重新燃起了对于美国国家制度的希望，激发起了空前数量的各种各样改革美国日常生活的运动。那些在十九世纪末被弄得昏头转向的人们从此一蹶不振、心灰意懒，这也许是因为旧的、熟悉的一切似乎已经被新的、不可捉摸的东西所完全取代了。

亨利·乔治不能算是指出“进步与贫困”之间的联系的第一人，但是美国倒是第一次相信了这两者之间存在着一种相互依存的关系。一个经济发展迅猛的国家似乎得要求农民们去适应“困难时期”，得让一般工人的生计依赖上下剧烈波动的全球经济。

这种悖谬并不是没有引起人们的注意，这一时期各界通力合作庆祝美国“进步”的两次活动——1876 年费城百年纪念博览会和 1893 年芝加哥世界哥伦比亚博览会，都是在美国有史以来最严重的经济萧条期间举行的。新兴的大公司使古尔德家族、卡内基家族、阿穆尔家族和洛克菲勒家族成了百万富翁，而绝大多数美国人却被驱赶进了工人阶段的行列。罢工中不断升级的暴力显示了调解劳资矛盾的可能性越来越小。农民们不堪重负，起而掀起了人民党改革的一场运动。虽然这场运动很快夭折了，并没有达到深远的影响，但却表达了普遍存在的不满的情绪。南北战争之后，政治丑闻接连让国家政府部门的真实面目暴露无遗，这只能让人民开始嘲讽镀金时代的贪污腐化。的确，中产阶级还是每年一成不变投共和党的票，这部分是因为他们认为“生意”是美国生活的首要动力。然而，就是他们也不得不正视经济成长所付出的代价，特别是当他们看到这种代价表现为大多数人逐渐不能主宰自己日常活动的时候。在还不到一代人的时间内，国际性的势力像是从天上掉下来的一样突然出现了，赫然要改造美国社会。也许是由于这些国际势力所产生的影响，建立在共和国主义理想和基督教价值观之上的传统“解释”承受了几乎难以承受的压力。宗教信仰已经不能在精神上像支持老一代人那样支撑年青一代了，一些人现在接受了诸如土地自主、或市民自治之类的世俗信仰。与此同时，人们把希望寄托于科学，认为科学会是宗教的强有力的替代物。乔治士·居维叶在十九世纪第一个二十年间对古生物的考察，紧接着第二个二十五年间，查尔斯·莱尔爵士在地质学上的发现，然后是查尔斯·达尔文在 1859 年提出的更为引人注目的物竞天择的进化论，这一切发现和理论，动摇了人们传统的宗教信仰。从此科学的影响深人人心，至今亦然。当英国人赫伯特·斯宾塞把达尔文的生物学上的论断移植到人类社会的范畴里时，美国人热切地接受了他的理论，斯宾塞的名字在美国变得家喻户晓。

早在达尔文之前，斯宾塞就已经提出了“物竞天择”这种说法，在他漫长的生涯中，斯宾塞使用这一词语来为经济活动中的自由放任态度辩护。他鼓吹在没有政府干涉的情况下，公司企业自由地竞争。严重的不公平将继续在少数特权阶层和多数的劳动大众之间存在。而斯宾塞辩解说，不论怎样不公平，那都只是长远福利的衍生物。按照他的社会达尔文主义的解释，如果文明要从最优秀最聪明的人的旺盛精力中获益的话，体弱者和智力低下者在自然过程中就该被经济力量所淘汰，或者如同安德鲁·卡内基在 1889 年洋洋自得地写的那样：“有时法律对个人来说也许太严厉，但对整个民族来说却是非常有益的，因为它保证了适者在各行各业中得以生存。因此我们接受并且欢迎……环境的极大的不平等”。卡内基在他著名的散文《财富之道》中继续宣扬个人福利与人类进步无关，赞美一个力的宇宙。人们轻易地就可以看出社会达尔文主义谋求一己私利的逻辑，这种理论因此格外受到像卡内基这种靠自我奋斗成功的百万富翁的青睐。

也许斯宾塞的逻辑在比较安定的时期不会那样风靡一时。科学焕发一时的魅力并不是让小说家们不去表现道德责任感。自然主义兴起的一个因素是作家们职业上的巧

合——从来没有这么多先干过记者这一行的作家。克莱恩、诺里斯和德莱塞都为报纸 529 写过稿子，其他一些作家，如安布罗斯·比尔斯、亚伯拉罕·卡恩、爱德华·埃格尔斯顿、哈罗德·弗雷德里克、埃德加·沃森·豪和戴维·格雷厄姆·菲利普斯也是如此。他们的小说可以视为文学中自然主义宿命情调的先声。并且，他们担任新闻记者时正是这一职业处于转变之中的时期。约瑟夫·普利策和威廉·伦道夫·赫斯特在报纸头版运用了一种耸人听闻的新技巧，以黄色新闻取悦读者，迎合他们的低级趣味。人们不由得要对刊载的这些新闻生出轻蔑之心，只有在报上登出广受欢迎的揭露商人欺诈和政府腐败的文章时，这种轻蔑才得以减轻。就是在报刊以煽动爱国情绪的口号，鼓吹宗教虔诚的文章和将事物理想化的社论来取悦读者时，成熟的新闻记者也能够透过这些陈词滥调看到它们的真实目的，那就是减轻有关劳工暴力事件、帝国主义的冒险投机事业和城市不满情绪的报道给人们带来的不安。

然而，随便翻翻当时的通俗小说，就可以看到种种信仰花样百出，显示出美国人对他们正在变化中的社会种种不同的反应。当时大多数中产阶级读者同现在一样喜欢阅读感伤的情节文学，他们特别喜欢历史传奇，比如卢·华莱士的《本·赫尔》（1880）和托马斯·纳尔逊·佩奇的《老弗吉尼亚》（1887）。到了十九世纪九十年代，宗教性小说开始居于畅销书单之首，这里面包括威廉·托马斯·斯特德的《但愿基督来到芝加哥!》（1894）和查尔斯·谢尔登的《踏着他的足迹》（1896）。这些作品分散了读者对日常生活和时事的注意力。而在某些读者看来，这些作品甚至改良了斯宾塞、厄恩斯特·海克尔、马克思·诺尔道和塞扎尔·隆布罗索的理论，在他们赤裸裸的物质主义之上蒙上了温柔的面纱。批评家们认为那正是这类小说危险性之所在，特别是它们销售量如此之大，危害也就更大。感伤小说的巨大成功，使美国主要的现实主义作家们对其加以攻击。马克·吐温和威廉·迪恩·豪威尔斯谴责他们同时代人们对加了糖水的文学感兴趣，亨利·詹姆斯在一定程度上也是持类似的态度，他们对离奇情节、华丽文字、道德上的平庸不屑一顾，主张直面日常生活的问题和体验。他们通过作品提出了自己的有活力的不同主张，并且力主恢复被非道德力量践踏得面目全非的传统道德的地位（不过他们以后渐渐失去了信心）。豪威尔斯甚至提出理论，指出美国作家必须通过表现中产阶级简朴平凡的生活来重振这一传统。他觉得当小说不再“对生活撒谎”，而是注重日常的人类经验时，小说才完成了它真正的使命——规定合乎礼 530 仪的行为模式。

自然主义作家同样也对传奇性文学表示轻蔑，但是同时认为现实主义作家实在太绅士味了。自然主义作家尤其反感豪威尔斯，诺里斯说他“一本正经得就像一座教堂，就像一个循规蹈矩的教堂执事”。他们对道德上的责任抱可有可无的态度，认为小说的世界是被法力更加广大、更加不具人格的力量所统治的，因此这个世界与道德无关。小说中的人物也许会信仰伦理秩序，偶尔也会公开地宣扬这种秩序，但是自然主义小说整体的宗旨却是与之完全抵触的。自然主义作家对社会的文过饰非比现实主义作家更为不满，这是由于他们对工业化向美国生活提出的挑战真正感到刺激。以前人们认为

深思熟虑、谨慎选择对人生是有作用的，而现在这种信心大为减弱，伦理上的考虑对真实生活着工作着的人们来说已经无关紧要。自然主义作家采用了现实主义的叙事手法并加以改进，试图对当代生活提出更精确的看法。他们通过描写生活在与自己无关的世界里、因此不承担责任的人物来达到这一目标。

美国作家很少称自己为文学上的自然主义者，所以有时具体作品的归类就出现了问题。即使是这样，我们似乎可以利用反证法来识别：一部小说如果表现了有效的选择、显露出描述自由意志或自主行动的痕迹，那么它就不是自然主义的作品。现实主义作品的人物形形色色，各不相同，但每个人都有选择的能力；而且更具特征的是，面对每一种选择，每个人总是有一个反复考虑的过程，以权衡各种可供选择的行动的利弊。比如，哈克·芬为了吉姆而决定自己"下地狱"；再比如赛拉斯·拉帕姆整夜踟蹰，考虑以行贿挽救自己的生意；还有就是伊莎贝尔·阿切尔接受一场错误的婚姻时在余烬前沉思着度过的一夜；这几处也许是美国文学中现实主义的典型时刻。他们之所以反复思忖，是因为各种利弊是放在自主的选择这一前题之下来考虑的。不管外部环境会把我们推向哪一条道路，我们都有能力选择另一条，然后按照我们的选择行动。

奇怪的是，以上提到的几处典型场景并没有让人物经过思考后选择的行动直接付诸实现。这表示区别现实主义和自然主义的标志是抑制，而不是行动本身。在自然主义作品中，人物的行动出自于与现实主义相似的动机和愿望，他们与现实主义人物不同之处仅仅在于他们无力抵抗胁迫他们的外界力量。哈克、赛拉斯和伊莎贝尔之所以能达到道德上的英雄主义，是由于他们决定不按欲望驱使的方向行动。他们任何人的行动都不可能仅仅根据外在环境的影响来加以预测。我们也可以从另一角度观察现实主义与自然主义的区别：现实主义作品中常见的人物多多少少是统一的自我，在主观上是一个整体，没有自相矛盾的现象；而自然主义则认为自我最多不过是一场幻觉。存在于外在的和人内在的力抑制了人的行动，这并不仅仅意味着这些力压制了本来是完整的自我，而是这些力本身就是呈分裂状态的自我。外在的事物运动与内在的个性之间存在着必然的联系。再者，在自然主义看来，既然外在环境支配了人物，偶然性似乎就显得不重要了。叙述中不再有可供选择的行动途径，悲剧这一体裁因此也就在自然主义的潮流中完全被排斥了。现实主义的主角正是因为起而同毁灭他们的环境抗争，才能够达到悲剧境界，而自然主义的人物却不是如此。

虽然两种文学流派的区别已相当清楚，但一些作品还是难以归类，一些作家本身也是如此，他们看起来是彻头彻尾的现实主义作家，而有时面目又迥然不同。马克·吐温猛烈攻击人的"卑下的"道德感，但在他 1910 年去世时还没完成的手稿《神秘的来客》中却表现了一种混乱的宿命论。当然，他晚期强烈的虚无主义早在《哈克贝利·费恩历险记》(1885) 中就有所流露，在这部作品中，糊里糊涂的哈克不得不同汤姆·索耶一起帮助一个"自由的黑人恢复自由"。《亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》(1889) 中的汉克·摩根更觉得自己身陷罗网，无可奈何。在进退两难的历史恶梦中他

表示了对所有人类行为的轻蔑——这种轻蔑完全是决定论的调子：

> 训练——后天的训练决定一切；训练决定了一个人。我们奢谈天性，真是愚蠢之极；根本就没有天性这种东西；我们用这个错误的术语描绘的东西只是遗传和后天的训练。我们没有自己的思想，没有自己的意见，它们只是通过遗传、通过训练传递给我们的。

亨利·詹姆斯对纷繁的外在环境的看法却不这么简单。他早期的名作《贵妇人的画像》(1880)之所在是一部现实主义的悲剧，正是因为外在的支配被我的选择削弱了，并且书中的人物不甘被外在力量所吞没。伊莎贝尔·阿切尔对自己的不幸婚姻应负相当的责任，因为正是她的固执的理想主义让她误入其中的。在二十年之后出版的《鸽翼》中，凯特·克罗伊性格的形成有更多的外在因素：贫穷、她姑姑对她的期望、以及她父亲和妹妹卑劣的自私。她甚至煞费心机给米利·希尔和默顿·登谢尔设置圈套，532 然而她最终还是失去了期望得到的一切，这一点也是与伊莎贝尔不同的。与《梅西所曾知道的》中的梅西或《波音敦的珍藏品》(1899)中的弗莱达·维奇相比，凯特陷入的是一张严密的网。她似乎应该对她自己和登谢尔的关系的破裂负责，但作者却使整个叙述模棱两可。在这部作品和其他的一些作品里，詹姆斯在哲学观念上已远不是整齐单一的，由此也可以看出他为什么对决定论抱有的怀疑并不像马克·吐温或者甚至威廉·迪恩·豪威尔斯那样深。

豪威尔斯无疑是美国现实主义最引人注目的辩护者，虽然在他最好的两部作品中也明显涉及到决定论的观念，但他并不是真的相信。在《一个现代的例证》(1882)中，马西娅·盖洛德认识到她丈夫缺乏道德的自私是出于反抗的愿望，“但是她自己却无力尝试”。由于她“无力尝试”，另一个人物在该书后面一些的部分就断言到：“我相信即使她从现在到世界毁灭那一天都有自由选择的机会，她还是会选择巴特利·哈伯德的，尽管她知道他有多坏。”巴特利的行动有时也不得不违反自己的意志，如果不这样行动，就会感到“沉默而朦胧的习惯力量……把他拉回到她身边”。在小说的一个关键情节里，他与马西娅大吵一架，然后又决定与她和好，却发现钱包给人扒去了，这下他回不了家了。小说原稿在此处突然中断(豪威尔斯写到这里神经出了毛病)，最后的几句话似乎把选择和机遇混淆起来了：“现在他不能回去了，除了他选择的废墟之外，他已一无所有了。”一个扒手的成功居然成了巴特利意志的尺度，这就不像当真的样子了。在八十年代晚些时候，豪威尔斯对自主选择的可能性越来越悲观，他通过巴兹尔·马奇之口评论道：“偶然和随后的突发事变似乎就是发挥作用的力量。”《新财富的为害》(1890)中的人物，似乎一再处于内在心理的或外在环境的强力控制之下，无论是德赖富同他儿子毁灭性的关系，还是比顿和阿尔马训练不足的拳击，都暗示着这一点。在小说的结尾，巴兹尔“宿命地”怀疑是不是有什么东西改变我们，这里他同吐温笔下的汉克·摩根颇为相似了。尽管豪威尔斯作品中明显透出决定论的痕迹，他和他的两

个朋友吐温和詹姆斯一样，并没有始终如一地在小说中表现这种观念。

连美国主要的现实主义作家也受到决定论的影响，这一事实也可以说明为什么这种哲学会更有力在吸引另外四个并非自然主义者的作家。安布罗斯·比尔斯、伊迪丝·沃顿、戴维·格雷厄姆、菲利普斯和厄普顿·辛克莱四人都在小说中表现了环境在 533 不同程度上剥夺了主要角色的自由意志。例如比尔斯的作品情节十分激烈，意志似乎被消灭掉了，这为日后斯第芬·克莱恩的出现打好了基础。在《士兵和平民的故事》(1891) 和《这种事情可能吗?》(1893) 两本短篇小说集里，他描绘了满目疮痍和战事四起的现代荒原，一片没有未来的荒原。《欧尔克雷克桥畔的事件》最生动地表现了这种创作倾向，这个故事讲述了一个囚犯如何成功地逃脱的经过，但最后作者才点明这只是一个被处死的人的最后的几次闪念。

比尔斯的讽刺的调子，在伊迪丝·沃顿的作品里得到了响应，这一现象乍看来让人惊诧。在《伊坦·弗洛美》(1911) 中，沃顿冷峻地描绘了弗洛美和他的情人的未遂自杀，自杀的结果是他俩和弗洛美的妻子都陷入了绝望的三角关系之中，永无解脱之日。在其他两部小说中，人物深陷外力的罗网之中，与德莱塞或诺里斯笔下的人物并无二致。在《快乐之家》里，生性轻浮的交际花莉莉·巴特虽然已经一文不名，却还是一错再错，损害自己的利益。她从享受别墅招待会那种上层生活渐渐败落到连付公寓房租都感到拮据。她之所以到了这步田地，是由于没有足够的决心控制自己的嗜好，换句话说，是无力使意志与欲望相适应。并且，书中几乎一切的人都有类似的情形，包括好色的格斯·特伦，身体虚弱的劳伦斯·塞尔登和极端粗鲁的戈尔曼斯。同样地，在《夏天》(1918) 里，查里特·罗亚尔觉得"与冥冥间不可知的力量抗争力不从心"，终于嫁给了一个她并不爱的管理员。她接受这场婚姻是出于对自己出身的耻辱感，而出身她却是无法改变的。莉莉和查里特都没有找到途径摆脱她们所处的社会的虚伪。具有讽刺意味的是，两人最后都成了自己社会的代表而不自知。

比尔斯和沃顿谴责美国，并且对社会改良不寄希望。但对厄普顿·辛克莱和戴维·格雷厄姆·菲利普斯来说，批判的目的是为了切实的改革，正如杰克·伦敦在从事社会活动中也会那样做的一样。辛克莱的《屠场》(1906) 和菲利普斯的《苏珊·雷娜克斯：她的堕落和发迹》(1908) 两部小说的标题，就反映出自然主义两个反复出现主题：毁灭性的和异化的社会制度，以及个人失败或成功的经历。两部小说以编年史的形式叙述人物苦难的遭遇，通过人物的经历分析社会：它们是作者调查了社会的丑恶现象之后以小说的形式写出的暴露文学，其间展现了改变社会结构的可能性。辛克莱对于移民拉德金一家可怕的描绘碰巧引起了政府的注意，因而导致了一连串的法案，这些法案以后证明是非常成功的。他关于肉类的加工包装业把老鼠和手指头碾碎后塞进香肠里的叙述令读者心惊，中产阶级据此要求对食品加工实行卫生管理。相比之下，他对常常使劳工精神错乱的恶劣工作条件的指控却远远没有那样灵验。正如辛克莱日后自嘲的那样："我瞄准的是美国的心脏，而打中的却是它的肚皮"。菲利普斯的成名小 534 说虚构了一个被迫操皮肉生涯的女人，揭露了中产阶级社会在道德上谴责她的行为但

却在经济上鼓励她。两部小说都是对自由资本主义的声讨，它们向中产阶级指出，现代生活已经敲响了穷苦大众的丧钟。

甚至在更早一些时候，一些次要作家已经在探索决定论的意义了，他们多多少少让读者看到了他们小说中有真实根据的工厂、农村和城市的生活。他们在作品中试验的新主题新技巧，尽管依然拘泥于情节小说的模式，但还是在表现人失去意志方面开拓了新角度。的确，通过强调背景、环境和性情的影响，他们开创了新的叙述途径，日后的自然主义作家将沿着他们的方向继续发展下去。瑞北卡·哈丁·戴维斯经常被称之为"现实主义地"描写工厂生活的第一位作家，但将她的《在铁厂里的生活》(1861)视为决定论在文学中兴起的先声还恰当一些。这部小说刻划了一种无法改变的情形，一种与厄普顿·辛克莱宁愿不惜笔墨地详加描写的那一类相似的情形——当工人的主人公对艺术空怀抱负，除去自杀之外别无选择，以及矿主对工人们的冷酷无情。

农场里的情形与工厂也没什么实质性的区别，这与布雷特·哈特在通俗小说里的美化虚饰完全相反。关注农村与工厂生活之间种种相似之处的作家包括爱德华·埃格尔斯顿、埃德加·沃森·豪、哈罗德·弗雷德里克、汉姆林·加兰以及约瑟夫·柯克兰。他们每个都尝试描写过中部边疆的严峻生活，在那里环境不再是行动的陪衬，而是代表了咄咄逼人的外在力量。另一群作家则将注意力转向同样逼人的城市环境，他们从芝加哥和纽约强烈的非人格化倾向中看到了决定论的威胁。三个最杰出的作家是亨利·布莱克·富勒、亚伯拉罕·卡恩和罗伯特·赫利克，他们把现代城市里游荡的流浪汉、为政客拉选票的小角色、野心勃勃的商人、四处闲逛的消费者、以及为生活烦恼的穷人全都纳于作品之中。流入城市的乡下人和糊里糊涂的移民在成功的阶梯上时升时降，全无定准。精明的城市人的下场和他们也没什么两样。至少在这些作家的笔下，城市生活的巨大压力使得人们似乎都犯不着希望或者后悔了。

决定论的观念激发了对背景和人物的新的叙述手法，在十九世纪和二十世纪之交的四位美国作家已经把这种种新的可能性融入了他们的作品之中，这四人是斯第芬·克莱恩、弗兰克·诺里斯、杰克·伦敦和西奥多·德莱塞。他们都是以抵制个人选择的幻觉开始的，这种幻觉通过传奇小说通俗文学的传统得以流传延续。他们自己则是用彻底的物质主义的术语来描写各种经历的。四位作家采用的这些术语各有不同，因为他们对决定论的理解本来就有差异；但是他们四人却规定了我们现在称之为美国文学中的自然主义运动。 535

在四人当中，以克莱恩的虚无主义最为彻底，他的作品也最为前后一致。似乎他一开始写作就知道什么是他的目的，用H·G·威尔斯的话说，"一生下来就是全副武装的。"他的写作生涯只延续了七八年，二十八岁时肺病就夺去了他的生命，但他相对来说数量较少的作品却是对人类行为规范的深刻探索。在作品中，他一再表达了宇宙视人类为无物的观点，社会机构因此没有真实的效用，个人的努力似乎也只是徒劳。克莱恩始终把他的人物置于他们自以为是的判断力远远不够用的情景之中。在《红色英

勇勋章》(1895)中，亨利·弗莱明洋洋自得，以为他成了“男子汉”；在《蓝色旅店》(1898)中，一个东部人驳斥牛仔的观点，但他自己对故事中发生的事件的看法同样也是错误的。《海上扁舟》(1897)的最后一句话给沉船的幸存者们下了一个奇怪的断言：“他们觉得他们那时可以解释他们为什么能够逃险生还了。”误用的副词“那时”应当理解为“因此”，而不是“在那一时刻”，这表示他们将又一次以为他们的生还不仅仅只是出自偶然。在以上的情形里，故事本身向“解释”自己的冲动提出质疑，人物的这种种冲动是自寻安慰，因此只是站在残忍无情的历史进程之外设想出根本就不存在的意义。

克莱恩同认为坚持道德就可以拯救人类的现实主义者针锋相对，他把世界描绘成是天然残忍的、不可拯救的。在他的小说里，自然并不能提供避难所，自然的进程也不以人的意志为转移。在《海上扁舟》里，油轮被吞没了，但新闻记者却因“大海的奇迹”得救了。这一切都意味着生还并不是通过人为的努力可以实现的，而只是一种偶然罢了。在《蓝色旅店》里，瑞典人的死，同赌棍被监禁和约翰尼挨揍一样，都是不幸的，甚至是引人同情的，但归根到底却并不真正重要；吉姆·康克林在《红色英勇勋章》里的死，梅季·约翰逊在《梅季》里的死也是同样如此。正如《蓝色旅店》下的定义那样，这个世界只是“一个旋转的、被火吞噬、被冰封锁、被疾病困扰、失去了空间的圆球”，而人类则像一群小虫一样依赖着这个世界。

为了强调宇宙是彻彻底底冷漠无情的这一观念，克莱恩将谨慎行事的和选择的徒劳加以戏剧化。他作品中的背景（战争、船只失事和暴风雪）显然排斥了谨慎考虑的作用，即使外力不会支配人的行为，内在的力也会如此。他笔下的人物似乎最终受环境和社会习俗的双重奴役。梅季被贫民区的环境毁掉了，但是她在作为受害者的同时，自己也主动走向毁灭，她的局限使她接受了虚伪的社会规范。《海上扁舟》里的新闻记者亨利·弗莱明和《蓝色旅店》里的瑞典人无论怎样出于无心，都在他们各自的世界里扮演着类似的角色。在《红色英勇勋章》里，与其说是吉姆·康克林或者威尔逊甚至亨利自己希望表现得英勇无畏，不如说是小说本身表明了英雄主义的概念似乎与战场上的进退无关。纯粹的冲动统治着一切，所有人都不能支配事件的发生或他们自己的行动。甚至少数几个一时了解到这一智慧的人也没有彻底领悟，如同《海一扁舟》的结论所意味的那样。

536

克莱恩的人物不能支配自己的经历部分是由于克莱恩的表现方式。他的“神经质的”风格促成了对自我这一概念深刻的怀疑，结果完整的自我消失在一堆纷乱而又相互冲突的观念和欲望之中。通过打乱正常的句法和破坏习惯的表达方式，克莱恩有效地给读者显示了书中人物所面对的体验也是同样混乱：纷乱的细节相互矛盾冲突，让读者永远找不到准确的解释。我们得出的任何结论都是靠的我们自己的社会灌输给我们的期望，这又一次说明读者和书中人物对事物的理解只能是建立在自己经验之上的设想。此外克莱恩始终乐于对社会习俗质疑表明了他为什么喜欢故意乱糟糟地仿效各种文学体裁，无论是《梅季》中模仿霍雷肖·阿尔杰的那些贫民区故事，《红色英勇勋

章》里的战争记述，还是《海上扁舟》的海上故事和《新娘来到黄天镇》（1898）中子弹横飞的西部传奇，都是如此。的确，也许正是短篇小说不容易被纳入大的秩序中去这一特点使史莱恩对这种体裁格外注意。他的作品中缺乏强有力的情节，加上人物常常没有名字，这就形成了一种静默的抵抗力，抵抗传统的标签和可以预料得到的日后他人的评判。也就是说，克莱恩的叙事手法让我们怀疑所有互为因果的假设，让我们不得不认识到任何结论都出自于先入的期望；我们总是深陷于一连串习惯规范之中，它们支配了我们的行动思维，取消了我们的选择，限制书中人物和读者的认识能力。

文学中的自然主义常常被狭隘地等同于“悲观的决定论”，似乎这两个术语是互为依存的。这个陈旧的标签贴在克莱恩富有个性的阴郁想象上也许碰巧合适。但是我们 537 有必要回想一下，决定论的观念并不一定就是悲观的。其他的自然主义作家所采取的观念虽然不同，却也同样源于决定论。例如，弗兰克·诺里斯是赞同鼓吹人类进化不可避免的社会达尔文主义的。他的四部自然主义小说中的入物和克莱恩笔下的角色一样，显示了个人的无能为力，但最后他们却被认为对社会的全面改良有所贡献。诺里斯年青时对左拉的兴趣导致他采取了这种进步的决定论观点，也激励他把这位法国作家不合社会规范的题材移植到美国的土壤上来。可笑的是，虽然他与克莱恩极不相同（克莱恩没有受到相似的文学影响），他们两人是美国作家中首先接受达尔文主义的观念的人，认为野兽般的欲望支配了人的行为。

虽然诺里斯同克莱恩一样也死得很早（三十二岁），他同样短暂的写作生涯却可以划分为三个不同的时期。第一个时期以两部九十年代初找不到出版商愿意出版的小说《麦克提格》（1899）和《凡陀弗与兽性》（1914）为标志。为了赢得普通读者，他接着又写了三部更为传统的小说《‘莱蒂夫人号’上的莫兰》（1898）、《布列克斯》（1899）和《一个男人的女人》（1900）。这三部小说同时也让他扩展了他所最为关切的主题。这第二阶段使诺里斯对他早已想要写的经济题材小说作好准备。他生前完成了计划中的“小麦史诗”三部曲的前两部。第一部《章鱼》（1901）描写小麦生产；第二部《陷阱》则是写小麦在市场上的买卖；第三部《野狼》也许会描写全球范围的小麦销售。诺里斯的“史诗”最终揭示了他对人类的信心——他相信群体的行为天然地就比个人危机更具有意义，普遍的和具有典型性的事物永远会在局部的和悲哀的事物中得到反映。在诺里斯看来，所有的事物都在走向不可抗拒地人类社会的完善。

尽管人类的未来被设想得如此美好，但在维多利亚时代后期那一特定时期，社会却无法掩盖个人横流的动物性。在一个动物世界里，体弱者、智力低下者、或误入歧途者被淘汰掉了，范多维尔、麦克提格、甚至安尼克斯特，最后都在不断发展的历史潮流中被牺牲掉了。麦克提格和马库斯·斯考勒在斗殴中咬对方的耳朵，折断对方的胳膊；同样的动物冲动驱使麦克提格亲吻他的失去知觉的牙科病人特里娜·西珀（“突然他内心的兽欲骚动起来，然后觉醒了”）。他们结婚之后，他出于同样的冲动，噬咬她的手指，这完全是虐待狂行径，最后则把她活活打死。贪婪、好色、狂暴和嫉

妒不再是罪恶，而是遗传的天性，这些天性有些人可以使之升华，有些人却办不到。并538 且，即使这种差异，也是环境和气质的偶然结合造成的。如此一来，每个人都为比意志更为强大的力量所支配。

克莱恩相信文化能动地规定了行为，而诺里斯对此则持异议，他认为社会习俗最多只是披盖在人的动物性上的外衣。道德规范所做的仅仅只是在人的本能上贴上令人厌恶的标签。特别是维多利亚时代的道德风尚，更是压抑了男子和女子在正常情况下感受到的情欲。在《凡陀弗与兽性》中，造成凡陀弗身体衰弱的“社会病”，恰恰暴露了道德价值观有毛病的社会本身。毕竟，他所受的教育本来就把自然的冲动（包括生存和性满足本能）视为“邪恶”。凡陀弗对他引诱的女人流露出的满不在乎的轻视，同导致那女人自杀的痛苦的自尊心一样，都是因为他们只是把性视为罪的标志，而没有能力从别的角度来加以观察。如果愚蠢的麦克提格只是遗传力量的牺牲品，那么凡陀弗对社会规范过于灵敏的接受力也同样促成了他的牺牲。同克莱恩笔下的梅季和德莱塞小说中的人物克莱德·格里菲思一样，他未经深思熟虑就接受了社会，但社会却毁灭了他，这更加充分地暴露了社会规范的缺陷。

诺里斯中期的三部小说把这一文化抑制的主题颠倒过来，描绘离开传统社会的男人和女人们最后发现了他们固有的力量。例如，在《‘莱蒂夫人号’上的莫兰》中，社会名流罗斯·威尔伯被人劫掠到船上去当水手，经受了船上的磨炼、重回社会之后，他不再愿意接受旧金山上流社会的浮华生活。诺里斯的中期作品尽管因其公式化的通俗恋爱故事成分有明显的缺陷，它们却展示了深刻影响诺里斯整个创作思想的斯宾塞的理论。

《章鱼》是诺里斯最为雄心勃勃的小说，他将1880年马塞尔河湾屠杀的真实事件加以虚构，试图藉此揭示全球范围内的经济力量模式。这一事件起因于加利福尼亚农场主们与南太平洋铁路公司展开了的一场粮食运输和土地出售的价格战，小说则将铁路公司剥夺农场土地的真相加以戏剧化。在书中，诺里斯站在前所未有的高度上观察历史，他表示铁路公司的胜利只是一时的得逞（这一点铁路公司的总经理谢尔格里姆明智地意识到了）。其他的人却竭力想要左右一个实际上任何人的力量都无法左右的事物进程。农场主们傲慢的自以为是使这一错误的观念更加昭著。如果开始时他们显得不像铁路公司那样邪恶，那只是因为小说是从他们的角度来叙述的。他们经营“发大财的”农场同样是投机性的，同样注重的是短期利益，这表明他们并不爱惜土地，对539 后代并没有特别的关心。他们最终也使用贿赂和暴力来达到他们自私的目的，这似乎证明了他们在道德上同铁路雇员为一丘之貉。

在《章鱼》中，农场主和铁路之间的冲突通过对重要的次要情节而显得更加清晰。在这些情节里，有三个人物逐渐意识到了超越自我的力量。农场主安尼克斯特通过爱而认识到了群体团结的必要；牧羊人凡纳米体现了一种精神境界在物质世界里的作用；而诗人普雷斯利认识到只有安尼克斯特和凡纳米所达到的那种谦逊的意识才能帮助他摆脱社会各种形式的心理偏见。但是普遍的改革不可能很快实现，猎兔和谷仓舞之类

极富寓意的场景旨在提醒读者，弱者还是得被淘汰。诺里斯漠然地断言，力量总是驱策着人的行为，为了整个人类的进步，个人必须被牺牲掉。

> 虚伪死去了；不公正和压迫也逐渐褪色，最终消失了。贪婪、残忍、自私和不道德是短命的；个人在经受苦难，但群体却进步了。安尼克斯特死去了，但是在世界某一个遥远的角落，一千个人的生命被拯救了。更广阔深远的洞察力会透过所有的假象、所有的邪恶，去发现真理。最终这真理将会广布于世，所有事物会不可避免地、不可阻挡地为善而在一起工作。

这一著名的结尾总结了诺里斯的决定论信条，尽管其字里行间隐约可见社会达尔文主义的痕迹。同斯宾塞一样，他没有说明普雷斯利和安尼克斯特是如何达到他们的认识的，也没有说明有力的善的意志为什么一定会从各种力的盲目结合中产生出来。

在《陷阱》的结尾，类似的问题也被提了出来。具体地说，就是在一个男性统治的文化里，劳拉·杰德温尔将如何运用她刚刚争取到的独立来改变妇女的困难处境。甚至她自己也无法更彻底地摆脱在社会中的无权地位，或更充分地把她自己的体验与她丈夫的体验结合起来。同样地，柯蒂斯·杰德温后来从市场投机的罪恶中幡然猛醒，但资本主义经济固有的变化模式并不会因此得到改变，芝加哥农产品交易所里的交易也并不会因此变得诚实。诺里斯又一次未能有效地为他对斯宾塞学说所持有的信念辩护，他未能证明现在人类的活动是在走向更好的阶段，也未能证明所谓更好的阶段就等于社会的真正完美。谁又能拿得准所谓的"适者"会比那些被淘汰的人更善良更宽厚而不是更残忍呢？诺里斯在这里同在别的作品中一样，轻视在一个力所统治的世界里文化的有益作用。或者说，他未能让由文化形成的力一贯地存在下去。　540

克莱恩的悲观主义和诺里斯的乐观主义只是决定论所引起的两种回响。扭头倾听左拉首先赞美自然主义的理由是另一种态度，即对社会改革的坚定信念。假如个人是由社会决定的，那么重组各种体制以遏制种种无节制的行为就会改善依然规定着行为的环境。通过小说来解释经济状况的作用，那么这些作用也许有一天会通过教育和改革而得以改变。这样我们就不会束手无策地屈服于斯宾塞弱肉强食的法则，就可以找到途径超越这一法则。显然，这种态度是自然主义潮流中最不合决定论定义的，因为任何决定论的前提起码应当否认选择和深思慎行的作用。那么，可以预料，"改良"的决定论对于持完全相反态度的作家有着吸引力，厄普顿·辛克莱和戴维·格雷厄姆·菲利普斯就属于这一类的作家。最为自相矛盾的是杰克·伦敦，他一方面鼓吹超人；同时又向往无阶级的社会——他相信尼采的个人主义的权利意志；同时，在给马克思主义者的友人们写信时，他的签名是："你的向往革命的朋友"。

这种自相矛盾并没有让伦敦感到困扰，或许这是由于他安排紧凑的时间表使他无暇他顾：一连十七年他每天写一千字，最后光小说和戏剧就完成了四十九部，还不包

括其他的作品。部分原因是他试图让作品像自己的生活经历一样丰富多彩。他的经历比其他任何美国作家都复杂：他十来岁时同他的情人“女皇”在旧金山海湾非法捕蚝，之后在一艘海豹猎船上当水手，然后沦为无业游民，在全国各地流浪，这以后他又转变为社会主义的鼓吹者，后来又满怀希望地加入了阿拉斯加淘金者的行列。他从阿拉斯加空手而归，开始写他在克朗戴克河一带淘金的经历，很快地获得了巨大的成功，成了小说家中的第一个百万富翁。伦敦最优秀的作品写于一个较早的时期，包括《荒野的呼唤》(1903)，《白牙》(1906)，和他最好的故事《生火》(1908)。《生火》里描绘了一个没提姓名的人在寒冷的育空地区挣扎着返回营地的情景。在故事中，主人公渐渐无法运用意志，或者说，不能操纵他迅速变得麻木的四肢。但是使他逐渐衰弱的与其说是严寒，还不如说是作者独特的叙述风格。故事的叙述本身就让人感到他的死似乎从一开始就被决定了。

总的说来，让自然主义作家最伤脑筋的问题是，读者习惯于从自己的愿望出发去赋予人物以力量，却不管作者的用意如何。当我们发现人物被超越他们意志的力量所决定时，就像我们自己或我们的朋友被如此决定一样难于接受。伦敦偶尔用狗作作品中的中心人物，以避免出现这种问题。如此一来，深思慎行、自由意志的问题似乎就消失了，遗传、气质和固有的资质就更容易被孤立起来，那么这些作品中表现的成功就可以单纯的定义为顺应了环境，而环境则是一种内在能力和外在力量的结合。在《荒野的呼唤》里，巴克是被人从加利福尼亚的一处庄园里偷出来，送到阿拉斯加去拖雪橇的。这条狗远离了文明的舒适，很快就领悟了真正的“生活法则”。一连串的磨难让它内在的力量得以发展，最终使它冲破了家养动物的规范。在《白牙》中，伦敦通过将“命运的拇指”戏剧化这一情节，颠倒了这一过程。一条年幼的狼狗被训练去拉雪橇，然后在加利福尼亚成了人的爱犬。同克莱恩或者诺里斯一样，伦敦认为内在的自然力量总是左右着个体，但个体的生存总是被个体不能控制的因素所决定的。

伦敦更甚于诺里斯的是，他为传统的价值观与自然力之间的冲突所强烈的吸引。在《海狼》(1904)和《马丁·伊登》(1908)中，他再次安排了表现摆脱和接近文明规范两种不同方向运动的情节。同《荒野的呼唤》(以及诺里斯的《‘莱蒂夫人号’的莫兰》)一样，《海狼》描写了汉弗莱·范·韦登如何从一个文艺批评家成长为一个自立的水手。他在一次航行中因船只失事落海，沃尔夫·拉森船长把他救起，并且无情地让他领略海豹猎船上水手的生活。他开始体会到了在一个强力统治的世界里无情的个人主义逻辑。当脑癌使拉森日渐衰弱时，范·韦登终于起而反抗，进而抛弃了死板的社会规范。《马丁·伊登》的情节恰恰相反，主人公从一个旧金山的码头上粗鲁的、默默无闻的水手逐渐成长为一个作家和知识分子，作品畅销，名声远扬。这部作品在伦敦的小说中最具自传性，它淋漓尽致地揭示了一个阶级压迫的社会和一个体现了斯宾塞观念的人物之间的冲突。曾是马丁未婚妻的露丝·莫尔代表了小心谨慎的社会行为规范。马丁想要结婚的愿望和他普洛米修斯式的对妥协的顽强拒绝之间的冲突，代表了更大对立：富于反抗性的个人主义和阶级斗争的信念之间的对立。由于无法解决这

一内心冲突，同时又极为渴望内心的宁静，马丁最后沉海自杀了。

同马丁一样，伦敦对于社会决定论的信念是与他公开声明的对群体活动的责任相抵牾的。例如，他后来告诉厄普顿·辛克莱，他写作《马丁·伊登》实际上意在“抨击个人主义”——尽管主人公具有拜伦式唯我独尊的人格倾向。更让人迷惑的是，伦敦在通信和讲演中表示拥护社会改良，而在洋洋洒洒、一部又一部的小说中，类似的 542 主张观点却只是一笔带过。《深渊中的人们》(1902) 是对社会严厉的控诉。为了给这部作品收集证据，伦敦化装为贫民，在臭名昭著的伦敦东区生活了两个月。五年之后，他在《铁蹄》(1907) 里描写了一个“有知识的寻衅滋事者，”这个人物领导了一场未来的革命，反抗那时已变成法西斯的美国。小说的结尾展示了一个社会主义时代的光辉前景，尽管欧内斯特·埃弗哈特被判处了死刑，但“铁蹄”依然掌握着政权。在这部不平凡的作品出版以后的十年间，伦敦的创作才能日渐衰竭，这部分是因为他粗制滥造，写出来的东西连自己也很少认为值得修改。他在四十岁去世，大概是自杀，这也意味着他也无法解决在他小说中所表现的各种冲突。随着他的去世，美国自然主义与另一个人联系在一起了。

西奥多·德莱塞和别的美国自然主义作家没什么两样，作品中也是各种思想斑驳杂陈。他的重要作品很难归类为“悲观”、“乐观”、或者是“改良”。的确，他的小说偶尔有一两段信心十足地鼓吹斯宾塞式的乐观主义，同时，在他的晚年，他所倾心的哲学的确也主张温和的改良；但他笔下的故事本身却并不是这两者的敷演，其重点是描写现时不可救药的无助。他的小说处处破坏未来会在过去的基础上改善的信心，因此，“善”最终会胜利，社会最终会完美之类的说法在他的笔下显得虚幻无力。德莱塞经营的情节，推翻了作品中叙述者们表达的乐观信念——诸如“我们得以慰藉的是知道革命永远在进行之中，理想是一束永不熄灭的光”之类的信念。

德莱塞的成长环境与文学格格不入，而他最终却跻身于美国主要作家之列。照埃伦·默尔斯的说法，在美国主要作家中他是第一个天主教徒，第一个在家里听父母讲外国语，第一个家境贫寒又不体面的人。这样的家庭背景使他从小就认识到中产阶级规范的不切实际。以后通过研究斯宾塞和海克尔的社会学，埃尔默·盖茨的生物化学理论，更晚一些的弗洛伊德的心理分析学说，他对中产阶级的这种认识得到进一步加强。但是，首先还是他固执的家庭给他的小说提供了素材，而更重要的是，使他对道德规范有了深一层的理解，因为正是这种道德规范让他的家庭显得与现实格格不入。在德莱塞的小说中，非人格的力总是吞没了欲望，因此欲望不再会导致克莱恩式的虚无，或者激发诺里斯式的昂扬的自信。成功与失败只是一个钱币的两面，因而他笔下的一 543 些人物虽然过着舒适的、甚至是道德纯洁的生活，却没有谁显示出维持一个和谐统一的自我的能力。每个人的行动都是对一连串内在冲动和外在诱惑的直接反应，所以没有一个人能够深思慎行，能够进行选择。环境不再限制欲望，而是充分表现欲望，并且最终证实了欲望本身是无法满足的。德莱塞在欲望和都市环境之间划上等号，他对

都市描写的细致，可谓前无古人。德莱塞成了美国都市生活最伟大的记录者。

德莱塞的第一部小说《嘉莉妹妹》(1900) 是对那一时代人们的期望的一个沉重打击，因此这本书出版后十几年一直受到冷落。年青的嘉莉·米珀尔从一个天真纯洁的乡村姑娘最后成为戏剧明星，其发迹是同她与之同居的两个男人有相当关系的。第一个是德劳特，一个爱同女人调情的人；另一个是有妇之夫乔治·赫特特伍德。然而，德莱塞对于文学传统的反叛还不及嘉莉自己心安理得地背离道德来得彻底。嘉莉也许还以为自己对传统的婚姻和高尚的规范怀有信仰，但她对自己的所作所为却不感到内疚，也不认为自己是一个“堕落的女人”。她所关注的并不是道德，而是如何利用自己的色相。在一个消费文化里，女人的诱惑力也是商品，同百老汇大街鳞次栉比的百货公司里的货物没有两样。在一个只是口头上标榜道德的社会里，嘉莉终于成功了，因为她的行为无意之间表达了每一个人心中的欲念和期望。她迎合了此时此地的需要，她秋波含情，巧笑迷人，最终名利双收。而酒吧经理赫斯特伍德则相反，命运偏偏让他去发现了保险柜没上锁，里面又恰恰装满了钱，这导致他最终丧生了地位和舒适的生活。他们两人的成败都不是以自己的意志为转移的。

这种欲望和环境机缘性的结合不断出现，贯穿于德莱塞的整个创作。《珍妮姑娘》(1911) 和《美国的悲剧》(1925) 描写了在背景和心理上极像嘉莉的年青人，他们从一个地方游荡到另一个地方，从一个人的怀抱投人另一个的怀抱，其模式也大致同嘉莉相似。但珍妮仅仅因为环境所造成的性格不同，最终的结局也就同嘉莉不一样。下层社会生活的约束和压抑造成了珍妮柔顺依人的性情，这种性格一方面使她吸引了男人们，另一方面又使那些男人们在婚姻面前裹足不前。布兰德参议员和莱斯特·凯恩都对社会的传统规范有反抗精神，但珍妮的顺从性格却让他们两人都不敢马上以自己的前途作赌注去换取“爱情”(而嘉莉的坚定果断却让赫斯特伍德义无反顾)。克莱德·格里菲思同样也是由一个以性爱来体现他成功的欲望的文化造就的。他在《美国的悲剧》里的经历象征着欲望的种种失败，他所追求的一个个女人，从霍顿斯·布里格斯到桑德拉·芬奇利，代表了他永远无法获得的事物。作者把他置于多蹇的命运之中，有时反复细致地描写克莱德无力控制事件和环境——所有一切使用的都是循环往复的叙述模式，以强调他意志的缺乏。他同珍妮和嘉莉一样，对生活中的种种事件，无论是让一个女孩丧生的车祸还是让罗伯塔·奥尔登死亡的船只失事，在技术上都不负有责任，只是命运使他陷人绝境，无情地把他送上了电椅。

544

与其他自然主义作家相比，德莱塞更倾向于将偶然性戏剧化。在他的笔下，偶然性驱使人物为自己身不由己的行动付出代价或获得利益。嘉莉在演戏时无意间说的一句滑稽台词成了她日后升为明星的契机；而珍妮只是偶尔与莱特·佩奇在一起时见到莱斯特·凯恩，就引起了一连串偶然的事件，让她和莱斯特走到一起，最后又分开了。也许我们可以说，描写偶然性的最深刻的两幕场景，出现在德莱塞两部最好的小说《嘉莉妹妹》和《美国的悲剧》之中。一幕场景是赫斯特伍德站在汉needs格酒店里没有锁上的保险柜前，醉醺醺地思忖里面究竟有多少钱。这一场景标志着小说的转折点。当

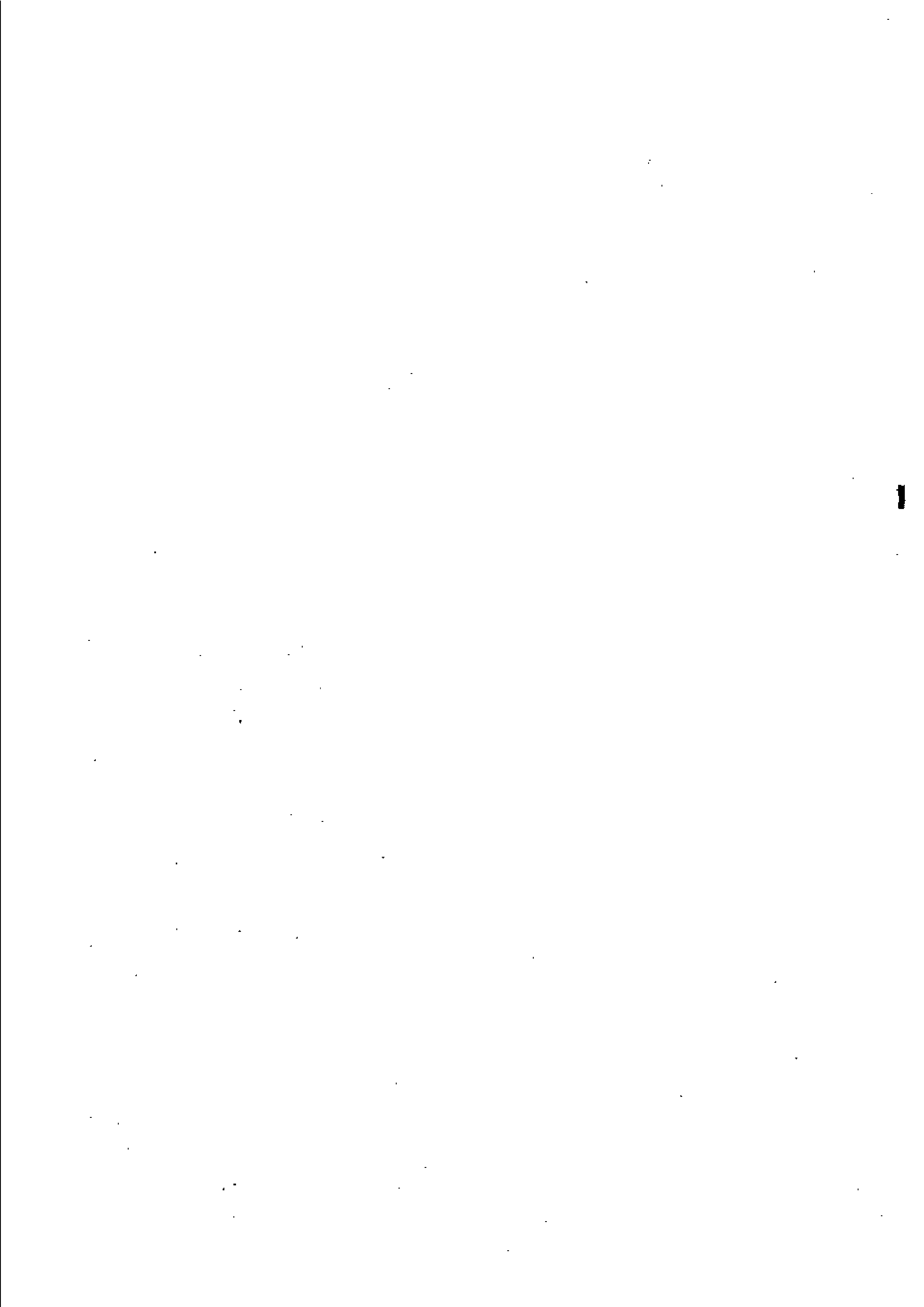
保险柜的门偶然一下子关上时，他的经理生涯也就从此结束了。这一事件似乎剥夺了赫斯特伍德任何选择的可能。同样，当克莱德在潜鸟湖打罗伯塔时，他不仅促成了她的死亡，最终也促成了自己的死亡。但是罗伯塔的死亡纯粹出于偶然，尽管他也动过杀害她的心思。这只是从小说一开始就出现的一系列偶然事故中的一件。

在《欲望三部曲》中，德莱塞在"成功的人"和那些向下沉沦的人们（比如充满欲望而又注定要倒霉的赫斯特伍德们和克莱德们）之间作了对比。《金融家》(1912)、《巨人》(1914) 和《斯多葛》(1947) 详细叙述了十九世纪和二十世纪之间靠投机发财的资本家弗兰克·阿尔杰农·阿珀乌的经历。在著名的开始部分，柯柏乌看到一只枪乌贼同一只大螯虾之间的"激烈搏斗"，枪乌贼最后让大螯虾吃掉了。"生活就是如此"，他下了这样的结论。他以后在金融方面的成功似乎就是靠少年时代所建立的这种"一切都靠吃掉对方才能生存"的信念才取得的。但是，他同别的人没有什么两样，也不能自主地行动。他之所以成为金融家，仅仅是"出于本能"，他对商业交易、女人、房屋和社会地位强烈的欲望，并非是出于有意识的选择。也就是说，他只可能干金融这一行，别无选择。他的发迹，与嘉莉的成功、克莱德和赫斯特伍德的失败一样，同属机缘。

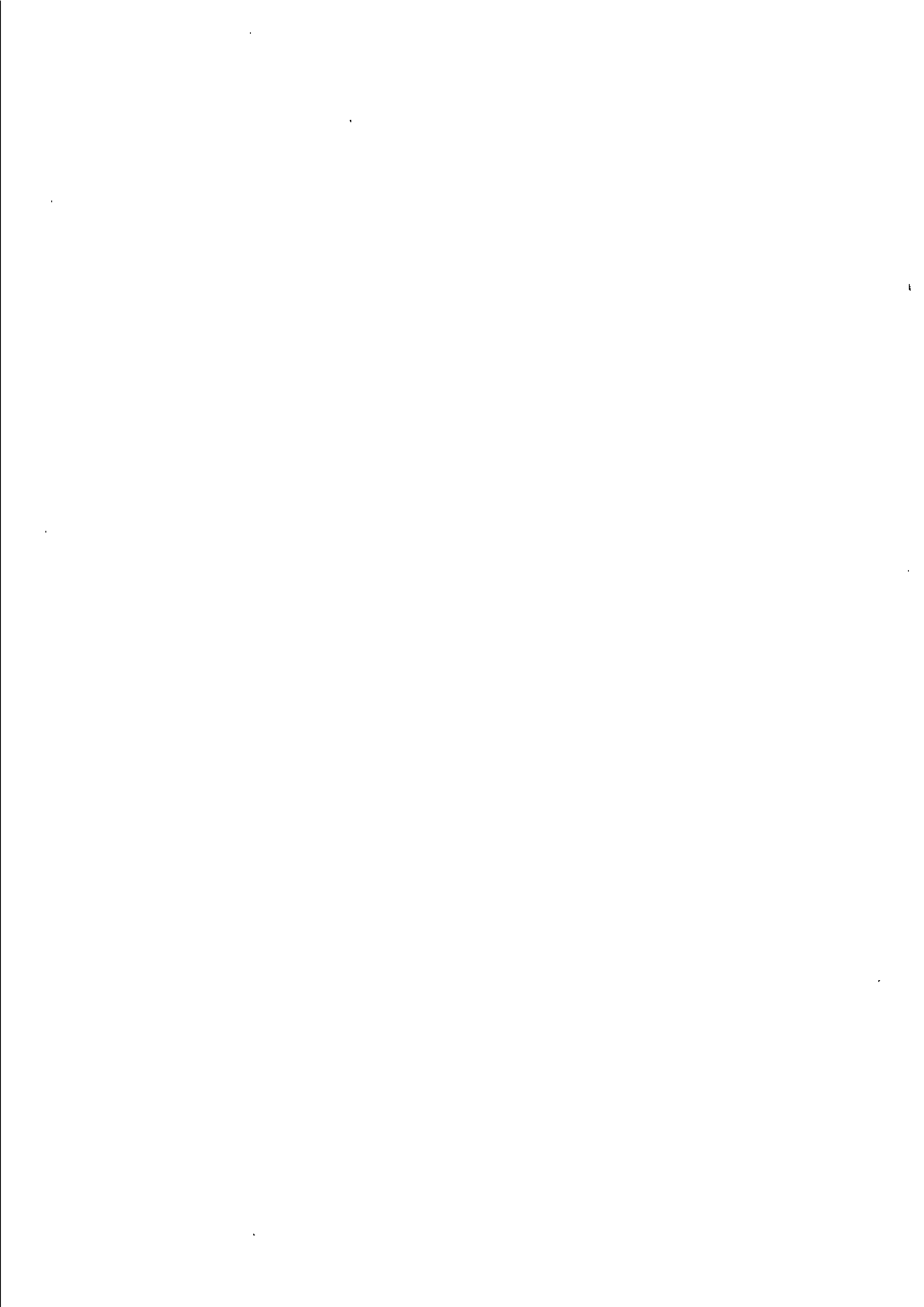
虽然后来作家们从克莱恩、诺里斯和伦敦的小说中有所借鉴，但却是德莱塞新近的影响似乎使自然主义传统得以延续。约翰·多斯·帕塞斯和詹姆斯·T·法雷尔，约翰·斯坦贝克和诺曼·梅勒，甚至威廉·福克纳和厄内斯特·海明威，这些作家似乎一度都在技巧和题材上与德莱塞相似。同时，人们应当记住，自然主义并没有统一的态度或学说，也没有特定的技巧或风格。克莱恩的"印象主义的"简洁描述不大可能会让人联想到德莱塞冗长的行文。诺里斯的史诗般的恢宏也不会是从伦敦有关狗的寓言演变而来的。美国自然主义作家之所以成为一体，是历史环境和哲学上的决定论造成的。显然，决定论这种哲学并不意味着对体裁风格的限制。 545

二十世纪以来，很少有作家承认自己完完全全地接受了决定论。这也许是因为其历史条件已不再成熟。决定论对我们现在认为是自然主义者的作家的显著影响，在第一次世界大战时就消失了。相比之下，现实主义则普遍被认为超越了特定的历史时期，因为现实主义所依靠的一整套模仿程式似乎与小说的生命本身息息相关。而有关自然主义的各种定义却是依赖特定历史时期的影响，以及在这种影响下产生的昙花一现的哲学观念。这一运动如此短暂，只能证明作为这一运动基础的历史条件的独特。只有寥寥可数的几代作家在作品中表现了人被剥夺个人自主的意义。在他们笔下，选择变得无关紧要，因为世界本身已经无视道德规范。自然主义作家的成功在于从一个混乱的时代提取了一种关于人的可能性的观念，虽然这一观念极具局限性，但他们却以各种形式将它生动地表现了出来。

李·克拉克·米切尔 撰文　　李毅 译



Ⅲ. 文学的多样性



大众文学

在1782年，J·埃克托尔·圣约翰·德·克雷夫科尔问道："美国人，这个新人，到底是什么人？"他自己和别的任何人都没能圆满地回答这个问题。这个问题当然不同于"我是谁？"那类问题。对我们的一些作家来说，我是谁？我是什么人？这些问题只是在沉默与漠然的墙上引起强烈的回音而已。麦尔维尔和霍桑尽管有种种差异，却都十分注重对自我的理解，这里的自我首先并不是美国人这种广义的自我。其他人——爱默生、梭罗、惠特曼——则是想给美国人的本质下定义，而下定义的最好途径是指出美国的毛病。虽然他们对黑暗的力量并不觉得那么可怕，他们却认为这个新世界的心脏是黑暗的。从爱默生的关于自力更生的雄辩言辞、梭罗对诚实的为人之道的探索，到惠特曼诗中越来越孤独的歌手，作家们明确地表现了美国动荡不定的局势。这是政治的问题、两性的问题、尤其是伦理道德的问题。尼采到1892年才在《查拉图斯特拉如是说》中宣布上帝死了；而在美国，上帝（如果不是宗教本身）在这以前早已死了。正如本·富兰克林早已指明、尔后又由威廉·詹姆斯加以系统阐述过的那样——我们是一个讲求实用的民族。我们没有时间也没有必要去同上帝对话；卡尔文·柯立芝1925年告诉我们，美国人首要的事情的确是做生意。生意，金钱，权力，我们已经看到正是这些欲望规定着美国人的定义。因此我们提出的问题就是围绕着这三种东西的问题。爱默生曾指出反理智主义在美国生活中是如何地根深蒂固。他写道："我们美国有一个只求一知半解的坏名声。伟大的人、伟大的民族从来都不是那些吹牛皮、讲无聊笑话的人，而是那些认识到人生的惨烈、并且敢于直面这种人生的人。"无论我们想要如何定义"伟大的民族"显然，作为一个民族，美国人很少"认识到人生的惨烈"，而那些关注这种惨烈的作家也很少获得很高的声望。他们也许会对着上天发怒，并以雷霆之声告诉我们说"不！"他们或许会埋怨那些写家庭小说的"粗制滥造的女人们"；但更多的时候，我们却听到各种不同的声音，这些声音也许并非对我们而发，为我们而发，如同李尔王和约伯当年代表人类大声疾呼那样，但是正是因为这些意见各不相同，才使我们有可能朝解答克雷夫科尔提出的那个让人无法摆脱的问题走近一步。

549

550

当然，克雷夫科尔所提到的美国人（这个新人）会随着美国自身最根本的变化而

发生剧烈变化。克雷夫科尔如同先知般地预言说，就在他谈论美国人的那一时刻，美国“各个民族的无数个人已融汇成了一个新的种族，他们不懈地劳动，他们的后代有一天会给世界带来巨大的变化。”但他没有预见到第一个巨大变化就发生在美国国内，他没有预见到一件件在美国发生的事会向他的论点“我们是世上最完美的社会”提出挑战。对他的论点提出最富戏剧性挑战的莫过于南北战争了。甚至在这以前，尽管华盛顿·欧文、亨利·戴维·梭罗、莉迪亚·西格尔尼和苏珊·B·沃纳思想各异，但都表达了过对这个“完美的社会”各方面的不满。杰克逊时代美国夸张虚饰的官方言论虽然鼓吹白种人民主共和国的种种德行，但却不能掩盖社会走向城市化引起的动荡不安。社会逐渐变得越来越机械化、工业化了，中产阶级日益强大，因此，当亚历克西斯·德·托克维尔1833年访问美国时，他同克雷夫科尔一样，也赞扬了美国人这个新人的旺盛精力和独立。但那时这个给克雷夫科尔如此深刻印象的新民族已不再是一个完美的社会了，尽管它在发展个人舒适的生活和灵活性方面有着巨大的潜力。托克维尔担心民主会让美国人成为最为孤独的民族。的确，随着南北战争的爆发，孤独和分裂已渗入了美国的文化情感，并且变得根深蒂固。美国的技术越是提供了种种统一全国的技术（横贯大陆的铁路、电报、全国范围发行的杂志），美国人为自己的进步所俘获的形象就越加鲜明。就像西奥多·德莱塞笔下的嘉莉·米珀尔一样，他们为城市、金钱、成功所吸引，但最终却发现自己同“处于各种力中的漂浮物”别无二致。

人们试图以各种不同的办法来纠正这种让达尔文、马克思和弗洛伊德的学说弄得更加复杂的无秩序感和无常感。正如人们常常注意到的那样，在维多利亚时代的美国，绅士们（主要是东北部的白人中产阶级新教徒）有意识地作出努力，试图把社会责任感和个人道德感注入美国生活。他们争辩说，勤劳和诚实是人格成长的基础，没有这些品德就不会有和平与进步。南北战争也许结束了，但如同亨利·沃德·比彻在1872年告诉他的教区居民们的那样，“我们还是战士，我们为和平而战，向抗拒我们的自然力开战，直到抵达工业化的幸福境地。”

551

与比彻洪亮的音调形成鲜明对比的是反映通俗文化的作品，不过这些作品也同样对战后美国秩序的重建十分关注。通俗艺术家们通过许许多多文字和绘画作品，给美国变化中的本质、给它的焦虑和希望作出了见证，因为他们既反映了、也创造了这些焦虑和希望。通俗艺术家同比彻和以他为代言人的改革者们不同之处的是，他们并不是抨击新兴的城市中产阶级而是给他们以忠告，并且为他们说话。

如果我们的许多作家和批评家一直在思考如何给“美国人”这个新人下定义，而生活在十九世纪美国的大多数人似乎并不特别为“国民性格”操心。相反地，正如亨利·塞德尔·坎比在他对十九世纪八十年代生活的回忆录《有信心的时代》(1934)中概括的那样，“那时人们确切地知道一个美国人到底有什么特点。”然而在现在的人们的记忆里，那一时代的美国人也许是最后一批如此了解自己的美国人了。尽管有南北战争，尽管战争之后一连串变化接踵而来，作为一个美国人的自信却始终贯穿于整个

时期。而加强这种自信的文学莫过于当时的通俗文学，特别是廉价的一毛钱小说。

虽然第一本一毛钱小说，安·斯蒂芬斯的《玛勒斯加：一个白种猎人的印地安妻子》发表于1860年6月，这本书并非是美国出版的第一本廉价书，并且这也不是《玛勒斯加》第一次出版。斯蒂芬斯的小说最初是在1839年的《妇女必读》上连载的，不过它是作为“比德尔版一毛钱小说的第一本”推出的，伊拉斯塔斯·比德尔付给斯蒂芬斯太太二百五十美元买下了翻印权。这样一来，《玛勒斯加》就被人们记住了。可笑的是，《玛勒斯加》并不是一本有代表性的“一毛钱小说”。这本书不像许多同类小说那样过分渲染气氛，那样异想天开，而是显得更忧郁、更沉闷。

《玛勒斯加》第一版的封面说明了比德尔的意图：来啊，花上一毛钱，就可以买到“大众必读的书!”；来啊，这里有“最畅销作家的作品精选。”出版商写上了一段文字作为书的前言：

> 我们很高兴能向读者推荐安·B·斯蒂芬斯太太写的浪漫小说。该书是这位著名作家最有趣最迷人的作品之一。它之所以被选为一毛钱小说系列的第一本，是因为该小说笔法简洁，对边疆生活和印地安人冒险经历的描述饶有趣味；也是因为其情节所构成的是地地道道的浪漫故事。该书极具美国特色，笔调清纯，情感高雅，可以作为这一系列丛书的一个样板——在这一系列丛书中，每本小说都将具有最高的价值，它们出自于智力出众、品德高尚、在国内和欧洲享有声誉的作家的笔端。我们筹划出版这个系列的丛书，希望它们能被各个阶层的男女老少所接受，希望它们既能迷住读者又给读者以生气，希望它们满足大众对浪漫故事的需求，同时也希望它们将纯洁高尚的情感注入大众的心灵之中。

552

在比德尔选择安·斯蒂芬斯的小说作为其通俗系列小说的第一本书时，斯蒂芬斯的确有些名气。她是《妇女杂志》和《妇女世界》的编辑，已经写出了《时装与饥馑》(1854；她的第一部小说）和《旧家宅》(1855)，而《玛勒斯加》并非这个系列丛书的典型之作。这部小说的确是那个时代的浪漫故事——情节感伤，语言华丽，偏重道德说教。(当玛勒斯加的白人丈夫出去几天又回来时，斯蒂芬斯对玛勒斯加的描写不能说不典型：“在文明生活分散地寄托于许许多多事物上的情感，在她的胸中，却是集聚在一个人身上的；他就是所有高远愿望的化身，他就是所有激情和爱的寄托。而这一切在文明生活里却是由社会激发起来的。当她的丈夫向她低下头去时，血液涌上了她的脸孔。她双颊变暗，晶莹的大眼睛里充满了喜悦。”）但是有些情节却不太像浪漫故事。当儿子威廉·丹福思知道他的母亲是一个印地安女人而自杀身亡时，玛勒斯加自己也随之死去（“为一场不自然的婚姻伤心而绝”），而丹福思的未婚妻萨拉·琼斯最后也陷入了孤独（她走回“对她有益的生活，对把她的生活变得如此孤独的上苍没有抱怨一句”）。这些描写使《玛勒斯加》显得与苏珊·B. 沃纳、E. D. E. N. 索思

沃斯和凯瑟琳·塞奇威克的家庭小说非常相似。《玛勒斯加》是比德尔版一毛钱系列小说中的第一本，但是真正有代表性的作品却是爱德华·S·埃利斯的《塞思·琼斯》。

《塞思·琼斯》实际上是比德尔版系列小说中的第八本。在《玛勒斯加》出版二周之内，比德尔又出版了一个海洋故事。作者用的是"哈里·卡文迪什"这个笔名。很快第三本出来了，又是安·斯蒂芬斯的小说；这以后的作者们是米塔·V·维克托、科林·A·巴克（亨利·J·托马斯）、玛丽·A·丹尼森，然后又是卡文迪什，随后便是《塞思·琼斯》。出版《塞思·琼斯》之前，比德尔就掀起了一场轰轰烈烈的广告战。在1907年该小说再版时，埃利斯在前言中回忆道，当时比德尔的第一步是"把招贴传单撒向全国，这些传单上只简简单单地提出一个问题：'谁是塞思·琼斯？'几星期之后，这些招贴传单被大大的一幅画取代了，画面上是一个猎人，戴着浣熊皮帽，穿着边疆服装，胳膊上轻松地挎着一支步枪，然后是一行声明：'我就是塞思·琼斯'。画面上还附有一条有趣的信息：同名小说在所有报刊经销人那里都可以买到，售价一毛。"

553 据估计，该小说当年就卖出了四十万本，到1860年12月，比德尔公司宣布埃利斯今后所写的所有作品都将由他们出版："我们早期的历史、我们边疆聚居区的生活、印地安人的经历和性格都给这位作家提供了取之不尽的素材。他在这一领域的知识是准确而又全面的，他的才能特别适合于表现那些属于历史的、同时又让人激动的故事。"一系列"美妙的浪漫故事和讲述边疆生活、印地安人和使用夹兽机的猎人生活的小说正在筹划出版之中"。埃利斯的确给这家公司写了许多小说，若干年以后他宣称那些作品是"早年的涂鸦之作。"即使如此，埃利斯还是指出，"这些作品在伦理道德上是挑不出毛病的。"对这一点批评家们是同意的：无论这些早期一毛钱小说有什么毛病，它们"一丝一毫也没有宣扬邪恶。"并且，像埃利斯这样的作家的确也配享有他的声誉：他显示了"人物的多样性和独创性；他笔下的印地安人是有血有肉的，而不是胡编乱造的产物。"

今天这种评论似乎最多也只有专业人员才能理解。《塞思·琼斯》这一类故事固然没有鼓吹邪恶，但它们对道德的影响却是有害的，这一点埃利斯是永远不能理解的。这有点像那个时代由白人化装成黑人的乐队，不仅通过丑化黑人来取得声誉，并且增强了美国白人普遍把黑人不当人的倾向。《塞思·琼斯》这类作品也是这样的，它们不仅没有把印地安人当成人来描写，而且通过鼓吹美国白人的道德优越性来赢得读者的欢迎。因此，埃利斯告诉他的读者，他的伐木工人主人公（从新罕布什尔来的塞思·琼斯）"是造化的杰作……他五官端正，轮廓分明，鼻梁很高，黑色的眼睛炯炯有神。"正是这位新泽西州二十一岁的教师创造的这个"杰作"严肃地告诫人们："你们应当知道，相信一个红种人是不安全的，要盯着他们，告发他们干的坏事。谢天谢地，这里没有红种人。"为了证明这个观点，埃利斯让一伙印地安莫霍克族人拐跑了年青单纯的艾娜，而她的"形体面容是一个年青女子的完美典型。"当然，艾娜最后被塞思·琼斯所救，但在这以前，埃利斯不失时机地警告读者："人们常常说美国印地安人从不会忘记对他们的伤害或恩惠。这也许是对的，但当他记起来时，却会以可怕的忘恩负义回报恩惠。"

美国印地安人不想要别的，只想把白人的头皮剥下来系在腰带上来回晃荡。埃利斯告 554 诉读者，如果认为他的警告太过火，那么“去问问和现在的阿帕切族人、科曼奇族人、苏族人、犹特族人或印地安其它部落的人打过交道的人。”

安·斯蒂芬斯的《玛勒斯加》和爱德华·埃利斯的《塞思·琼斯》之间内在的区别是明显的。在《玛勒斯加》里，斯蒂芬斯对作为女人和印地安人的玛勒斯加的态度与她书中白人男性角色对印地安人的态度迥然不同；在《塞思·琼斯》里，埃利斯的声音同他主人公对美国印地安人的仇恨是无法截然分开的。因此，以下这一事实就并非毫无意义：《玛勒斯加》之所以被人们记住首先是因为它是第一本廉价小说，而《塞思·琼斯》则是比德尔·亚当斯出版公司更具代表性的小说。《塞思·琼斯》毫无《玛勒斯加》在道德伦理上的模糊性。同“内德·邦特莱因”（E. Z. C. 贾德森的笔名）和埃默森·贝内特等人在1860年以前出版的许多通俗小说一样，也同比德尔和其他与之竞争的斯特里特和史密斯公司、弗兰克·图西公司、芒罗公司出版的大多数小说一样，一毛钱小说展示的是美国清晰的面目：这是一个强健机敏的民族，这个民族喜欢冒险，喜欢空间，喜欢迁徙流动，不为阶层地域所约束；在这里，强壮的白种男人前途光明，可以在事业上取得成功，并且他们确信作为白种男人他们在道德上远比“其他的人”优越。

一毛钱小说描绘的美国的形象还有进一步的意义。电影在美国也许是第一种真正的大众娱乐形式，但一毛钱小说却是美国第一种有广泛影响的大众艺术形式。如同电影给成百万移民提供了一个观看和了解美国的窗口一样，一毛钱小说给新生的工人阶级提供了冒险的、刺激的故事，这些故事在鼓吹民族主义和爱国精神（以及煽动种族主义和性别歧视）的同时，潜在地有着政治上的效果，这一点同以后弗兰克·卡普拉和约翰·福特的电影如出一辙。这一时期的通俗小说、特别是一毛钱小说所描绘的是虚幻而不真实的过去，这就是问题的症结：这些小说并不想向读者揭示他们真实的自我，而是描绘他们应该是什么样子。正如亨利·坎比在《有信心的时代》里指出的那样，大多数通俗小说家对向读者指出他们真实的自我并没有兴趣。但是坎比又问道：“不过，是否幻想因为是不真实的，就不会有很大作用呢？”此话差矣。这个问题之所以重要，许多通俗艺术之所以对文化影响甚大，正是因为幻想不真实。

一毛钱小说描绘的是虚幻之象，却受到了大众的欢迎。这是因为蒸汽印刷机（这 555 种机器印刷迅捷，使成本降低，有利于大量印刷）出现、中产阶级的兴起、使读书识字的人增多的教育法案和城市化这一连串具体的事实正在不可阻挡地改变美国的生活方式。许多其他的因素也促成了伊勒斯塔斯和欧文·比德尔1860年推出一毛钱小说的成功。比德尔把他出版的小说标价一毛，而不是通常的二角五分，这就让工人阶级也能够买得起。这个阶级就像很快就要走上南北战争疆场的年青人一样，需要某种形式的娱乐，这种娱乐不仅应当是有趣的，而且应当是不太费脑筋的。这里，我们再引用坎比的话，在十九世纪后期，当许多人“感到满足、但却失去了激情”时，当他们的“智力被限制、被约束、最后只能在成规惯例之中运转”而失去了任何情感宣泄的出口

时，当社会"按照自己的形象铸造人民、让他们同自己狭隘的实利主义嘴脸一模一样"时，一毛钱小说和在其影响下形成的其他文学形式就继续吸引读者，使他们能够暂时摆脱"美国中产阶级生活的平庸枯燥"。

在 1860 年到 1890 年三十年之间，一毛钱小说经历了许多变化，比德尔版系列小说一共出了三百二十一辑，每本一百页，开本为 61/4"×4"，配以赫黄色的封面。这一系列丛书以后又再版。在比德尔的出版公司不断花样翻新的同时，其他出版商也起而争夺新的读者群。曾是比德尔公司雇员的乔治·芒罗推出了"芒罗版一毛钱小说"，而罗伯特·德威特也推出了"德威特版一毛钱浪漫故事"。到 1877 年，一种十六页、81/2"×121/2"开本的小册子出现了，封面上还配有说明内容的黑白绘画。比德尔推出了两套新的丛书，《比德尔一毛钱丛书》和《比德尔五分钱丛书》；弗兰克·图西公司有《清醒丛书》乔治·芒罗公司有《老侦探丛书》，诺曼·芒罗公司有《老矿工丛书》，而斯特里特和史密斯公司则有《顶呱呱周刊》(这本周刊除了彩色封面外，还用弗兰克·梅里威尔的画像作为插页)。

随着出版商的不同，丛书开本和名称的改换，兴趣的焦点也跟着变化。早期关于独立战争、1812 年战争、边疆生活的故事，让位给了描绘西部生活的故事：1869 年斯特里特和史密斯公司出版了内德·邦特莱因写的两部以水牛比尔为主角的连载故事，1877 年比德尔推出了《没用的狄克》，作为《比德尔五分钱丛书》的第一本。以后的二十年间，犯罪和侦探故事日益受到欢迎。虽然诸如水牛比尔之类的故事人物还继续吸引着相当数量的读者，但形形色色的侦探（老矿工、老侦探、小侦探和尼克·卡特）以及大名鼎鼎的"小詹姆斯"弗兰克和杰西也挤了进来。其他的亡命之徒（比如说小伙子比利）也受到一些廉价小说的读者的欢迎；而小詹姆斯们，除爱德华·L·惠勒的小说人物"没用的狄克"之外，无人可以与之竞争。他们以勇敢的、有时甚至是野蛮的行动，预示了二十世纪六十年代小邦尼、小克莱德、小布奇·卡西迪和小森顿斯的流行，这些人物投合了那一代美国人对当政者任意践踏法律而感到沮丧的心理。如同许多成为民间英雄的不法之徒和犯罪分子一样，弗兰克和杰西·詹姆斯的出现，反映了为反抗那些法律代表者手中的邪恶力量而不惜违背法律这一美国传统。然而，即使只是迎合人们那种通过虚构人物和虚构情节使自己在想象中违背法律和反抗法律制订者以保卫自己的心理需要，小说家们了会遭致道德上的非议，其中受到最严厉指责的当推最有名的小说家小霍雷肖·阿尔杰。

阿尔杰在《为孩子们写故事》(1896) 中承认，直到 1866 年他才"取得了一个决定性的成功"。这一成功是《衣衫褴褛的狄克；或者纽约的街头生活》带来的。这本小说先是 1867 年在《学生和校友》上连载，次年以单行本出版。这本让阿尔杰声誉鹊起的小说成了"穷人发财"小说的典型之作。虽说这部小说文字简单，却被读者们莫名其妙地曲解了。人们把穷人发财的空想归于《衣衫褴褛的狄克》和它的作者，实际上这本小说同这类空想并没有什么关系。阿尔杰所强调的不是发财而是身份的体面。

年青的狄克·享特在小说中最初出现时又脏又穷，但同时他既诚实又勤劳。狄克

是以阿尔杰初来纽约时结交的街头流浪汉作为原型的。虽然阿尔杰并不认为狄克是个模范小孩，然而认为他确有优点："他不会去干任何卑鄙丢脸的事。他不偷、不骗人、不欺负比他小的孩子。他坦率直爽、依靠自己、有男子汉气概。他性格高尚，这使他没有染上任何坏习气"。并且，像许多美国小说里的主人公一样，阿尔杰笔下擦皮鞋的小家伙"看上去很诚实。他面孔开朗，而且……可以让人信赖"。他知道在美国"许多显赫的人物也曾是穷孩子"。像狄克·亨特这样的孩子当然也有希望，只要他愿意努力。"告诉你，狄克，你不会如此下去的"，书中某处这样告诫这位擦皮鞋的小孩。"如果你努力争取做一个有身份的人，立志长大以后成为社会中受人尊敬的人物，那么你是可 557 以做到的，你也许不会发财——你要知道并不是每个人都可以发财的——但是你可以有一份光彩的职业，可以得到他人尊重。"因为他诚实勤劳，因为他有勇气，他也就会碰到一些好运。他救了一个落水的小孩，那孩子的父亲给了他一套新衣服，还给了他一份好工作以示报答。这位现代的圣徒的确得到了上天的垂顾，他的"命运之星在他头上熠熠闪耀"：穿破衣烂裤的狄克，一个阿拉伯人，一个街头顽童，终于成了理查德·亨特先生，——成了"一个年青的绅士，在他前面展现着的是一条通向名声和财富的道路。"

然而，"名声和财富"一语出自狄克的朋友福斯迪克之口，阿尔杰本人以及狄克·亨特和《衣衫褴褛的狄克》系列小说中的任何孩子都没有这份奢望。事实上阿尔杰在相当程度上是时代的代言人：阿尔杰的愿望（至少地在小说中是如此表达的）是得到中产阶级的体面，而不是巨大的财富。"向上爬"（这是阿尔杰 1886 年写的一本以卢克·拉金为主人公的小说的书名）是值得干的，但并不是因为一个人"在童年时穷困压抑"，成大后就应该拼命赚钱发财；阿尔杰所期望的是一个人成年后可以获得成功并且心情愉快；——无论是对擦皮鞋的狄克·亨特，还是对木匠寡妇的儿子、年青的杂工卢克·拉金，阿尔杰都是如此期望的。

1900 年，在阿尔杰去世一年以后，西奥多·德莱塞发表了《嘉莉妹妹》，这本不同凡响的小说把阿尔杰的故事从上到下颠倒了过来，从里到外翻了一面。(更晚一些时候，厄内斯特·海明威在他 1925 年的短篇小说《士兵的家》中也指责了阿尔杰鼓吹的"所有劳动都是值得尊重的，小伙子，你没有理由对任何诚实的劳作感到耻辱"的论调——而德莱塞在同一年出版的《美国悲剧》也是他又一次对阿尔杰思想的反驳)。具有讽刺意义的是，正是在这一时期，阿尔杰声誉隆起，达到了一个新的高度。据估计，截至 1910 年为止，他的作品每年售出一百万册以上。在这之前几年，才开始有人批评他几部作品中使用刺激官能的手法，以后图书馆只让成年人借阅他的作品，或者干脆把它们从书架上搬走封存起来。

阿尔杰和其他许多廉价小说作家一样，开始写西部故事时就遇到问题了。那些冒险故事远比《衣衫褴褛的狄克》系列小说更刺激恐怖。不久阿尔杰就遭到人们的指责，说他创作的是："鲜血加霹雳"的小说。一位批评家指出：那些渴望"打架、杀人、刺激等等冒险经历"的孩子们，总是去读霍雷肖·阿尔杰的小说；而另一个批评家在评

论《在一个新世界里》(1893) 时写道："在远远还没有读完《在一个新世界里》时，我们的忍耐力就到了极限。这是小霍雷肖·阿尔杰那支滥制滥造的笔新近炮制出来的一558 本书。他完全可以干点别的好事，而不是像现在这样源源不断地制造充满刺激性的、异想天开的文学。我们不仅对他感到愤怒，而且对那些捧着他的小说爱不释手、津津乐道的孩子们感到愤怒"。而早在这一评论出现十年之前，安东尼·康斯托克就在他的著名的《青少年的陷阱》中恶狠狠地攻击过五分钱小说和各类故事报。这位纽约"制止罪恶协会"的创始人告诫人们说："诡计和骗术，撒谎和欺诈，狡猾和虐杀，违法和淫荡，这就是许多诸如此类故事所宣扬的东西"。他又指出，诚实和道德情操必须由父母灌输："孩子们的心灵必须受到保护，使其不受从堕落的想象力产生出来的病毒的侵害。孩子们的情感必须受到限制，他们青春期的各种欲望和胡思乱想必须得到全面的控制，有害的交游必须加以禁止。"难怪阿尔杰自己在 1896 年也不得不承认："一毛钱丛书、五分钱丛书这一类富于刺激性的小说的确有害，并且招人反感。许多小孩子正是因为受了这一类小说的蛊惑才犯了罪的。……与其让孩子受这一类小说的危险的刺激，还不如让他们过单调枯燥的生活。"(阿尔杰的小说由赫斯特公司重印时，这套廉价的系列丛书在每本书的护封上都有这样的文字："很少有孩子没有在他们少年时代的某一阶段读过这位著名作家的某些作品。阿尔杰极富独创的才能，他的故事给读者以激情和鼓舞，然而没有刺激官能的倾向。")

阿尔杰评论一毛钱和五分钱小说的刺激倾向时，恰恰是吉尔伯特·帕登出版"平装本小说精选"的第一本《弗兰克·梅里威尔；或者，在法代尔最初的日子》的那一年，这一点也许并非没有意义。帕登使用伯特·L·斯坦迪什的笔名，接着写出了九百多个关于弗兰克和狄克·梅里威尔的故事。帕顿大概是最后一个重要的廉价小说作家，他的梅里威尔故事虽然不乏冒险和刺激的情节，然而已经和霍雷肖·阿尔杰的小说大有不同了，它们反映了美国正在发生的变化。帕登和阿尔杰一样，是来到纽约后才开始写作的；但是他不同于阿尔杰的是，城市生活对他的故事并不特别重要。他对描写孩子们"坚强沉着"、"赚钱谋生"或者"独自谋生"并不感兴趣。帕登是要像日后自己所说的那样，让他的小说"能够受到读者欢迎而又不至落入多愁善感或者阿尔杰的俗套"。他相信"老一套的廉价小说正在被淘汰"，因此他要在自己的小说中开创新的风格，"要写得与众不同，更加具有时代气息。"

事实上，弗兰克·梅里威尔的小说模式并非帕登所独创。在十九世纪九十年代，当时还是最成功的出版公司之一的斯特里特和史密斯公司受英国类似题材的启发，显然559 想到了编一套反映学校生活的系列故事。斯特里特和史密斯公司推出的《顶呱呱丛书》体现了这一系列故事的基本构想，那就是"通过一个年青人在一所寄宿学校、最好是一所陆军或海军学校里的经历来吸引读者。"出版商 O. G. 史密斯在 1895 年 12 月 16 日给帕登的信非常关键，他在信中指出，开始的部分应该描写军校里的生活。大约十二个章节以后，主人公应当离开军校，得到一大笔钱，然后开始旅行。二十或三十个章节以后，"我们应当让主人公从旅途中返回，然后让他上学——比方说，耶鲁大学；

以后主人公重上旅途，去南洋或其他任何地方"。史密斯还告诉帕登，"最好把荷兰人、黑人、爱尔兰人和任何其他你熟悉的方言写进去。"并且，"不要漏掉写几笔爱情，但这并不特别重要。"

史密斯给帕登写信的目的是邀请他写作这个系列故事，正如日后广告所宣称的那样，这个系列旨在成为"美国青年的理想读物"。帕登接受了邀请，然后开始为他的主人公构想一个投合时好的名字。他取了弗兰克·梅里威尔（Frank Merriwell）这个名字，因为它"象征着我的主人公应当具有的性格特征——弗兰克（Frank）意味着坦率，梅里（Merry）意味着快乐的性情，威尔（Well）则指健康和充沛的活力。"开始几节按计划应该反映美国的学校生活，帕登看准这是一个大写特写各类体育运动、特别是他最熟悉的棒球的机会。帕登日后在自传《弗兰克·梅里威尔的'父亲'》（1964）中写道，这些故事使他能够"以具体的例子宣传心灵纯洁、身体健康的生活原则"，他的确这样做了。在以后三年里，他每周给斯特里特和史密斯写段故事。在这些故事里，帕登所提倡的不是阿尔杰的中产阶级的体面，而是追求个人的出类拔萃。同阿尔杰笔下的人物一样，帕登的主人公们不抽烟不喝酒，然而他们却比阿尔杰的街头孩子们更坚强。勇气和一张诚实的面孔再也不会让上天见怜。道德观念已经变了。这是一个需要付出更多精力的时期，一个更加个人化的时期。这已经不是鼓励社会下层向上奋争成为中产阶级一员的时期了，在这个时期里，中产阶级自己也在奋争了。这是西奥多·罗斯福、托马斯·埃金斯、简·亚当斯、亨利·福特和托马斯·爱迪生生活的时代。同时，这也是弗雷德里克·杰克逊·特纳所谓的向边疆开拓已经结束的时代，地域空间的效用 560 和意义在这一时代里必须被重新加以考虑和重新定义。通过技术利用地域空间的新途径也许令人瞩目，但是，对于同雅各布·里斯的《另一半人怎样生活》（1890）、厄普顿·辛克莱的《屠场》（1906）或者并不太久以后查尔斯·卓别麟主演的《摩登时代》（1936）里的角色遭遇相似的人们来说，无论新上任的总统吹得多么天花乱坠，感受到一个时代的结束却是可怕的。对一些人来说，十九世纪末二十世纪初的年代也许是自信的时代；而在另一些人看来，一位"忠实读者"1906年写给《犹太前锋日报》编辑的信却代表了一个不同的美国："我每天都认真读你们《一束信札》栏目里讨论的家庭问题。但是我自己的问题这么多、这么大，我甚至不想同其他人一样，把遇到的问题写下来，要求你们刊登在报纸上。我此时此刻想对你们说的只是一句话：救救我！"

《前锋日报》的编辑无疑找不到什么话来安抚这位读者的绝望，而通俗文化到那时为止注意力也不在大多数美国移民身上。P. T. 巴纳姆的世界是杂耍和体育运动的世界，这是为那些有钱看杂耍和体育比赛的人提供消遣的。通俗文学以白种新教徒读者为首要的对象，常常鼓吹基督教的伦理道德。在诸如阿尔杰和帕登之类作家的作品里（他们的主人公和读者大多是男性），这种伦理道德倾向只是含蓄地得到表现。而在许多妇女作家的作品里，基督教的伦理观不仅得到明确的传达，并且事实上也是作者主旨之所在。对此表现最力的莫过于马撒·芬利极受欢迎的有关《埃尔西·丁斯莫尔》的系列故事。

常常使用笔名"法夸尔森"的芬利，在南北战争期间动手写《埃尔西·丁斯莫尔》，她因病长期卧床，在经济上靠继父支持。她向上帝祈祷，希望得到写作小说的勇气和才能，并以此自食其力。她的祈祷显然得到了应许。在以后的三年半时间里，她写成为这部作品。然后手稿到了M. W. 多德的手里，他把这本小说分为两部分：《埃尔西·丁斯莫尔》于1867年出版；《埃尔西在罗斯兰茨的假日》在次年出版。同阿尔杰的穿破衣烂裤的狄克一样，埃尔西·丁斯莫尔成了一个原型，在芬利以后的作品中一再出现。

在阿尔杰给男孩们写的小说中，年幼的主人公总是寻求成年人的支持和庇护；埃尔西则不同，她需要的只是她父亲的爱和基督，后者是她最需要的。当埃尔西被老师不公正地处罚时，她悲叹自己没能默默忍受："'哦！'她哭泣道，'我——我做不到；我不能默默忍受。老师不公正，我并没有做错事却受到处罚，这时我就生起气来。哦！恐怕我永远不能像耶稣那样，永远、永远不能'"。当埃尔西"读到犹太人凌辱我们亲爱的、亲爱的救主时，"她就觉得心痛。当看到那在她出生和母亲死去不久就去了欧洲、现在又重回罗斯兰茨的父亲并不像她那样爱耶稣，并且开始似乎也不爱她时，埃尔西同样感到心痛。但是，埃尔西并不气馁．她坚持努力下去，不久处处苛刻的父亲也开始对她表现出爱心。然而，父女俩虽然达到了拥抱亲吻的亲密程度，并且埃尔西常常也可以坐在父亲的膝上，但是两人之间仍然存在着问题。尽管埃尔西对霍勒斯·丁斯莫尔表示爱时毫不迟疑，尽管她对他说，除了耶稣之外，她爱他胜于其他一切人（"我把耶稣看作爸爸；你知道他爱我胜于你对我的爱，我必须竭力爱他；但是我爱其他任何人都不及我对你的爱的一半，我亲爱的，亲爱的父亲"），丁斯莫尔还是坚持要埃尔西照他"吩咐的那样去做，不得有丝毫违反"。因此，当父亲让她在安息日唱歌时，埃尔西在服从生父和天父之间左右为难，最后还是拒绝唱歌。惩罚随之而来（这是不可避免的），她必须坐着直到她愿意服从为止。埃尔西绝不服从，绝不在安息日唱歌，她一直坐着，最后昏了过去。丁斯莫尔把女儿抱进卧室，但她坚持要祈祷之后才睡觉。她告诉父亲她"非常、非常爱他"，但同其他人爱父亲也差不多。"不，爸爸，我最爱耶稣；其次才爱你"——这种回答不能使丁斯莫尔完全满意，他"对她爱她的救主胜过爱自己不很情愿。"然而，霍勒斯和埃尔西彼此为伴，双方还是觉得很愉快。埃尔西上床睡觉时想到父亲可能再婚时就悄然流泪，霍勒斯揩去女儿的眼泪，"他想要告诉她，她所有的担心都是没有根据的，没有人可以取代她在他心里的地位。"

芬利不断地把埃尔西的故事写下去。埃尔西的系列故事（1869—1904）共有二十八卷。这似乎还不能满足大众对她的作品的兴趣。芬利接着又写了米尔德里德的系列故事作为补充，这是七卷以埃尔西的表姐妹米尔德里德·基思为主角的故事。批评家对芬利的作品评价绝非一致赞扬。在一些人看来，她毁灭了童年的天真，而代之以"一个古板小孩早熟的忧郁"；在另一些人看来，她纯洁的女子气质和基督教信仰应当受到赞扬，她的品质和信仰使她成为"美国未婚女子的楷模"。不论评论家们对埃尔西和她的表姐妹米尔德里德的意见如何分歧，马撒·芬利仍然是美国最受欢迎的青少年

小说作家之一。如果说埃尔西的宗教虔诚让一些人把她视为"一个不健康的、内向的、害羞的孩子",那么她的虔诚对于南北战争后的读者特别是女读者来说,却是一点也不陌生的。哈里叶特·比彻·斯托以圣女般的小伊娃为主角的《汤姆叔叔的小屋》(1852)已经被改编成戏剧,并且是美国票房价值最高的戏剧之一;路易莎·阿尔科特的《小妇人》(1868—1869)出版于《埃尔西·丁斯莫尔》初版的第二年;读者甚至可 562 以在曾在洛维尔的工厂做过工的诗人露西·拉科姆的自传《在新英格兰度过的童年》(1889)里看到埃尔西的影子:"记得我真正感到悲苦的是有一天某人说我不爱上帝。我几乎含着泪坚持说,我是爱上帝的。但那人说,如果我真爱他,我应当一直做个乖孩子。我知道我有时不乖,这时一种被人遗弃的孤独感突然涌上心头,一时如同有一团云笼罩着我,令我惶惶不安。然而我相信,即使我淘气时,我也爱父母。难道上帝比父母更难于取悦吗?"而更重要的是,不管青少年小说与成人小说之间有多大差别,埃尔西所表现的女性世界,促成了家庭小说的形成。

近年来,十九世纪妇女作家的写作意图的问题已经引起了相当规模的学术争论。当这一争论逐渐在八十年代的文学批评中居于主流时,关于前一个世纪的家庭小说是不是有"真价值"的讨论也变得非常热烈起来。在这场关于意图和价值的激烈辩论中,人们所关注的不是作为通俗文学的家庭小说。家庭小说现在被认为代表了妇女对于一个男性社会加在她们身上的各种限制的反抗,而阿尔杰、欧文·威斯特和赞恩·格雷的作品正是把这种男性权力和权威的观念具体化了。

这并不是说十九世纪众多的妇女作家不为权力和支配的欲望所驱使。恰恰相反:无论是萨拉·J·黑尔之类的作家(她自称只是"信手涂鸦的女人",其写作只是"抚养教育子女的手段,只是在一定程度上承担本应由孩子们的父亲独自承担的责任"),还是那些更有意识地反抗男性统治的女作家,她们的小说都涉及支配和征服的问题。通俗文学指出,对男人来说,这种力量是金钱、武器、或者是沉默的力量给予他们的;而对女人来说,至少对十九世纪的女人来说,这种力量却几乎总是同上帝的意志联系在一起的。如果说家庭和丈夫太限制她们了,耶稣和天堂就不会如此。苏珊·B·沃纳的《广阔的世界》(1855)里的人物沃斯太太说道:"一个人要在放弃了世间的一切,一心一意地依靠耶稣时,他才会明白他能做多少事。"一个女人也许不再有任何朋友可以依赖,但这并不重要:"我的家在天上,我的救主在那里为我准备居住和生活的地方。我知道这一点——我确信这一点——我可以再等待一些时候,在等待之中我心里充满了欢乐。"

等待是十九世纪大多数女作家小说中妇女们所做的事。在沃纳的《广阔的世界》里, 563 沃斯太太等着去她的新家,而小说的女主角埃伦·蒙哥马利必须等待,必须学会控制欲望,直到她的家成为真正的尘世天堂。在哈里叶特·普雷斯科特·斯波福特的短篇小说《境遇》中,没有被提及名字的主角被钉在树上,等待黑豹("印地安的魔鬼")来吃掉她。这个故事具有种族主义倾向、富于性的暗示;它明确地指出只有上帝而不

是人才能把妇女们从"强大的冥王"的魔爪中解救出来。当黑豹第一次扑向故事中的女主角时，她并没有想到要向上帝呼救："她向她的丈夫呼救，在这个世界上她似乎只有一个朋友，那就是她的丈夫；她又高声叫了起来，叫声清晰、延续不断，在树林中久久回荡。"但是她的丈夫并没有来救她，黑豹"用它可怕的头抵着她"，和她亲热，用它的舌头摩擦她的面颊，这时她想到她总在上帝手中，"如果这是天意，那么即使对她不利，她也应当接受。"于是她开始轻声吟唱，赞美上帝的光荣，歌声渐渐平息了黑豹骚动的情绪，而她的丈夫终于出现，杀死了那只想要蹂躏她身体的野兽。然而夫妻俩现在却无家可归了。在杀死黑豹的时候，印地安人的斧头和刀已经把他们的家破坏贻尽，只留下一堆冒着缕缕青烟的废墟。林中的经历不管意味着什么，与"印地安的魔鬼"的遭遇不管意味着什么，最后我们在夫妻俩构成的家庭范围内发现的只是"荒芜和死亡"；"善和生命"只是在林中才有，而"其余的呢，——世界在他们面前展开，任他们去选择"。

这一时期妇女作家的许多小说表现出来的对男人的态度，同马撒·芬利的作品和斯波福德的《境遇》所表现的一样暧昧。在某些作品里（这里，最好的例子也许要算 E. D. E. N. 索思沃斯极受读者欢迎的《伊斯梅尔；或，在深渊中》，以及续集《自我奋斗；或，走出深渊》1876 年分两卷出版），男主角非常受尊重，因为他们是女人们真正的恩人。索思沃斯曾告诉她的出版商，在她创造的所有人物中，她最钟爱伊斯梅尔·沃思，而这个人物是一个理想化的男性。这两本小说最初是以《自我奋斗，或，走出深渊》的标题在 1863—1864 年的《纽约分类读物》上连载的，书中的一切都与索思沃斯的其他作品相近，只有伊斯梅尔这个人物是个例外。对她来说，伊斯梅尔是一个"试验"，并且是一个最成功的试验。他天生就是为妇女的需要和权益服务的。他刚刚开始人生时，几乎一无所有；他没有父母，在社会里默默无闻；"他一无所有，除了万能的主关注他的目光之外一无所有。"然而，同阿尔杰的主人公们一样，诚实顽强的孩子最后总会得到一切。伊斯梅尔成了受人尊重的律师，他的成功给他的母亲增了光，证明了她的清白，为她雪了耻。这样也给所有的妇女、"那些充满爱心、脆弱、从自有人类以来就受压迫的妇女增了光。"阿尔杰希望年青读者们能够"在衣衫褴褛的狄克身上发现一些值得仿效的东西"，同样地，索思沃斯希望每一个青少年都把伊斯梅尔当成榜样，她要告诉他们，"道德情操、勃勃生气和不懈努力会让他们跨越悲苦的深渊，让他们赢得世人的尊敬和天上的荣耀。"

564

然而，大多数以家庭为题材的小说家对男性并没有如此理想化的看法。她们笔下的许多男人要么显得更严厉，对他人要求太多、太苛刻，如霍勒斯·丁斯莫尔；要么离得远远的，在需要时迟迟不露面，如《境遇》中的丈夫。小说的转折常常是由男主角的转变促成的。十九世纪最受欢迎的小说之一，奥古斯塔·埃文斯·威尔逊的《圣埃尔莫》(1867) 就是如此。圣埃尔莫在道德上堕落了，但他有钱，有男子气概，并且显得神秘莫测。当小说的女主角埃德娜·厄尔第一次遇到他时，"一阵痛苦的激动穿过［她的］神经，一种不可言传的畏惧、一种不祥的预感油然而生，在她心中弥漫开来。"

圣埃尔莫的脸曾经非常英俊，而现在“优美的面部轮廓被放纵的生活损坏了，让狂热激昂的性情的邪火烧得发黑变形，被焦灼的、强有力的、邪恶的智力扭曲了，变得阴沉暗淡。”不久“她意识到她已经开始爱上这个罪恶的、渎神的男人，虽然她心里充满了羞愧、自责和可悲的悔恨，但却依然爱他。”但是，她并不愿意同他结婚。她去了纽约，成了一个作家，在那里她发表了一部小说。虽然批评家们横加指责，“广大的读者却热情地欢迎这部作品。”她谢绝了无数次求婚，拒绝与圣埃尔莫见面。但是，威尔逊让圣埃尔莫痛改前非，成了一名牧师。现在，埃德娜打算嫁给他了。而他呢，可以帮助她挣脱文学创作带来的束缚。热爱她的读者大众“想要得到一个新宠物的愿望成了一场空想”，因为她只属于他。当他们跪在闪烁的祭坛前时，埃德娜知道“他的奉献是真诚的；现在，成为他的妻子，伴随他走完尘世的历程，能够帮助他，爱他，与他手挽手走向天堂，这才是她一生中最辉煌的荣耀，最厚重的福分。”

这里，威尔逊把一个世界描绘得清晰而单纯。尽管有塞内卡福尔斯举行的女权会议（无疑，在某种程度上，正是因为有了那次会议），尽管简·亚当斯、苏珊·B·安东尼、莉莲·D·沃尔德和伊丽莎白·卡迪·斯坦顿在某些情况下以自己的生活经历为美国妇女作出了独立的榜样，大多数家庭小说作家都响应奥古斯塔·威尔逊在《比拉》（这部作品在《圣埃尔莫》之前八年出版）中发出的恳求。因为担心丈夫、儿子、弟兄们离开家一心去追求钱财，威尔逊恳求女人们证明自己“当之无愧于上帝创造人类时赋她们的高贵使命。”她们有责任点亮道德之光，因为家庭就是妇女发挥作用的阵地。这是一项艰巨的任务，须有上帝的帮助：“上帝帮助美国妇女！”，威尔逊请求道，“请给予她们真正的女人天性，正是这种天性在共和国成立之初曾让‘家’变成了伊甸园，变成了人类所有希望和欢乐的极致”。这一呼吁是有力的，它的余音依然在许多家庭小说中回响：女人应当是美国伦理道德的核心力量，而建立（然后自己又违背了）道德规范的却是男人。家庭小说家给予我们的是向清教虔诚的回归。维多利亚时代的人变成了清教徒，在同上帝的关系中诉诸于情感；形而上的抽象讨论被对上帝全心全意的顺从代替了；上帝在危难之时会突然出现，拯救那些想要走进广阔的世界但却发现世界实际上是狭隘的、充满了束缚和威胁的人们。

在十九世纪末，并非只有家庭小说家才在作品中对美国社会的束缚做出了反应。现在似乎很清楚的是，这些作家的虔诚只是廉价小说家冒险的奇思怪想的翻版。秩序和生活的意义必须建立起来，通俗文化顺应了这一需要。从最基本的意义上说，在苏珊·沃纳所渴望的天堂和众多廉价小说作家在十九世纪七、八十年代着力表现的西部旷野之间并没有什么区别：他们描绘的都是一个富有意义的结构的幻影。

1893年芝加哥世界哥伦比亚博览会期间发生的几件事有力地说明了这种秩序感事实上是多么虚幻。这次博览会意在展现美国取得的伟大成就，描绘美国对于未来的设想。然而，博览会同1894年的经济恐慌和普尔曼罢工几乎在同一时候。它所展现的各种技术发明和文化形态令人目眩，以致于欧文·威斯特大受感动，在他的日记里写道：“我还没有看上两分钟，每一件展品焕发的光辉就让我陶醉在兴奋之中。”尽管这

565

些技术和文化的展览魅力无穷，但是受到这些发明影响的人们的生活却没有在博览会上得到反映。爱德华·贝勒密的感触和威斯特不同，他批评这种乌托邦的幻想："整个博览会尽管打着爱国主义的幌子，其突出的动机只是做生意，只是鼓吹个人发财致富。"

博览会拒绝表现正在美国发生的一些重大变化。它对美国的技术力表现敬意，却566 无视许多人（黑人、印地安人以及空前规模进入美国的新移民）同社会和文化的格格不入。通俗文化则反映了许多这些变化，这毫不奇怪。首先出现的是旧的形式逐渐消失，这是势所必然。一毛钱和五分钱小说慢慢让位于低级黄色杂志，到了十九世纪八十年代，宗教虔诚在家庭小说里变得不那么重要了。曾经过传统观念大加攻击的P. T. 巴纳姆也在1890年去世。在芝加哥世界哥伦比亚博览会那段时间，水牛比尔的声誉如日照中天，然而不久读者就对他和"内德·邦特莱因"一起创造的人物失去了兴趣，他不得不使尽解数去吸引他们。比尔于1917年去世。南北战争的许多通俗诗歌和插图着力于表现美国的重新联合和复兴，七十年代和八十年代的通俗小说中的典型人物在以后的二十年中也同样会卷土重来，表现新生的中产阶级和工人阶级所面临的各种问题。

如同E. E. 肯明斯日后指出的那样，水牛比尔也许已经不复存在，但是他所表现的牛仔却并非如此。科迪（当然还有詹姆斯·费尼莫尔·库珀的皮袜子）被熔铸进了欧文·威斯特的《弗吉尼亚人》（1902），赞恩·格雷的《紫艾灌丛中的骑士们》(1912)，以及克拉伦斯·马尔福德笔下的霍帕朗·卡西迪（这个人物在1907年出版的《第二十家酒吧》中首次出现）。对博览会喝彩叫好的威斯特为新人口所引起的种种社会变化而感到苦恼，因此创造了也许是最有名的坚持传统价值的西部英雄。他笔下的那位弗吉尼亚人不仅枪法娴熟，并且能说会道；他不仅代表了昔日纯洁的处子的西部的光荣，代表了弗吉尼亚人这个字眼所能让人联想到的一切爱国人物，同时也代表了对充斥着移民的、城市化的东部的抵制。然而，威斯特的读者，同马尔福德和格雷（他们的小说在畅销单上保留了几乎十年之久）的读者一样，大多是城市居民。西部小说给城市居民展现的是辽阔的地域和自由——在那里人们不为房屋、时间、社会责任所约束。在城市里，人们不得不承担工作和家庭的责任；而在西部，他们可以是牛仔——正如赞恩·格雷的《西部星星的光芒》(1914)中一位人物所说的那样，他们可以是"强壮单纯的大孩子。"

在十九世纪末二十世纪初，对于地域空间的需要和历史感（这类普遍的主题几乎是从这个国家一诞生起就存在）统治了大众的想象力。早期廉价小说作家最爱写的独立战争题材，在温斯顿·丘吉尔的笔下得到了新的处理。他1899年出版的《理查德·卡维尔》是一本畅销书。他的《危机》(1900)是一本以南北战争为背景的小说，也同样畅销。这两本小说给予读者的不仅有历史感，同时也有地域空间感。但是，具有讽567 刺意味的是，当众多的人（特别是在城市里）为了到"户外去"而汲汲于参加体育比赛，去诸如孔尼岛之类的娱乐公园，或者中心公园、前景公园之类的场所的时候，其他许多人却只能呆在户内自寻其乐，去冥想过去和逃避他们自己所处的樊笼。在1896年首次正式向公众售票放映的电影正在成为最受欢迎、最容易理解、最有影响力的通

俗艺术。例如在1908年到1910年之间，就有七十部以南北战争为背景的电影被制作出来。不久以后，这些美国题材的电影又被刚到这个国家的人们接手拍摄。在纽约，第一代和第二代的犹太人，诸如欧文·伯林、萨米·卡恩、多萝西·菲尔兹、艾拉·格什温、E. Y. 哈伯格、洛伦茨·哈特、理查德·罗杰斯和阿瑟·施瓦茨正在成长，很快就将垄断通俗歌曲写作的领域。（查尔斯·K·哈里斯1892年写作的歌曲《舞会之后》极受欢迎，使人们淡忘了他早些时候谱写的歌曲《烤那无酵饼》实际上暴露了他的种族背景。）像水牛比尔那样假扮黑人唱黑人歌曲的演出已不复存在了（不过在陈旧老套的通俗文艺中还有假扮黑人、印地安人的现象），黑人音乐家开始直接面对出门娱乐、并且想满足一下自己幻想的观众，为他们演唱。这是一个马撒·芬利从来没有梦想到的、欧文·威斯特害怕看见的美国。虔诚的孩子和高贵的牛仔将依然生活在我们中间，不过现在新的声音已清晰可闻，这些声音将剧烈地改变和重新规定我们对克雷夫科克那个令人困扰的问题的答案。

杰克·萨尔兹曼 撰文　　李毅 译

移民和其他美国人

在马克·吐温的小说《亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》(1889)中，美国企568业家、科尔特军火工厂经理汉克·摩根阴差阳错，逆时间而行，到了亚瑟王居住的卡米洛，并带去了一系列十九世纪的发明——电报、电话、缝纫机、自行车、甘油炸药、打字机，而更有趣的还是报纸，于是这个虚构的中世纪社会（其中有些部分是影射南北战争之前的南方以及向美洲移民之间的欧洲）和现代美国资本主义社会发生了正面冲突。"一个比国王更大的人物……一个报童"宣告卡米洛第一次有了报刊—《赞美上帝和文学火山周报》。这份周报对六世纪亚瑟时代的不列颠来说，真是"太喧嚣了"："它在阿肯色州会是很好的报纸，但这里不是阿肯色州。"汉克·摩根对新闻的渴求，与平静的封建制度对制造耸人听闻消息的报纸的不适应形成了鲜明对比。因此，这份周报的"宫廷报道"栏出现了如下的内容：

宫廷报道
星期一，国王在园中骑马。
星期二，国王在园中骑马。
星期三，国王在园中骑马。
星期四，国王在园中骑马。
星期五，国王在园中骑马。
星期六，国王在园中骑马。

难怪摩根这个美国人现代的、同时常常是灾难性的活动总是成了报纸头版头条新闻。正如本尼迪克特·安德森借亚历克西斯·德·托克维尔的一个观点所强调的那样，贵族569不需要报纸。现代资产阶级和资本主义的兴起，民族和种族认同的增强，都同报刊的出现有着千丝万缕的联系。在同一版报纸上或同一期刊物中，我们可以读到内容极不相同而又十分具体的文字：这条结婚通告与那个故事登在一起，这项商品价格与那篇小品或短文凑在一处，这条稗史杂闻与那条编辑絮语印在一块，这条广告和那封给编

辑的信载于一页。照安德森的说法，报刊的这一特点创造了“通过交混而形成的群体。”

印刷业资本主义不仅积极促进了美国民族特有的生活方式的形成，同时也推动了种族和区域的“共识群体”的出现。正如托克维尔指出的那样，“报纸促进了人际交流，同时人际交流又使报纸得以存在。”在美国的“融合”时期（艾伦·特拉赫滕贝格创造的术语），不同种族的人开始有了各自的认同，“少数民族的声音”也推动了现代共识种族和民族群体的形成。操种种极不相同的方言、从各自不同的故乡来的移民把自己视为“挪威裔美国人”或者“意大利裔美国人”；持不同宗教信仰的新来者开始称自己为“德裔美国人”；摩拉维亚人、波希米亚人和西里西亚人成为移民之后，把自己叫做“捷克裔美国人”；不同种族、肤色深浅各异的美国居民们，不论一直就是自由民还是曾经当过奴隶的，都称自己为“美国黑人”；北美土地上的土著居民把自己看成不同部落的“印地安人”；祖先彼此毫不相干的读者们，开始把自己都视为“美国人”；——在种种这些情形里，文学、印刷文化、特别是报纸和期刊杂志，对于各种现代种族群体的形成和认同起到了关键性的作用。报纸指引方向，让读者“民族化”和“种族化”；报纸创造了民族的统一，同时也促成了种族间的区别；报纸展现了跨越种族隔阂的希望，同时也证明了种族间隔膜的存在。对具体村庄、地区、或亲族的隶属，必须转变为对更大范围的共识群体的依附。共识群体的建立要靠报刊媒介的“喉舌”（这一拟人化比喻第一次出现于1826年）；这些社会的喉舌通常以它们的绰号而为人们熟悉，比如“奶奶”（《商业广告报》的绰号），或者“反对党的地狱看门狗”（《纽约世界》的绰号）。从1880年到第一次世界大战之间，有二千三百万人涌入美国。如此大规模 570 的移民以及剧烈的城市化进程（1870年美国只有四分之一的人口生活在城镇，到了1920年，城市人口激增到总人口一半以上），使不同群体的形成更显得有意义。

在十九和二十世纪的美国，人数众多、背景各异的文人当记者、编辑、通讯员，或者担任日益发展的报刊的撰稿人。这一倾向早在南北战争之前就开始出现（以南北战争作为十九世纪文化生活的分水岭并不太恰当），到了十九世纪末和二十世纪初，则加快了发展，变得更加明显了。十八世纪美国新闻业的恩主是本杰明·富兰克林，他是建国元老、发明家、靠自我奋斗成功的人，同时也涉足报界。富兰克林在他的《自传》（1867年才首次完整地出版）中谈到他经营报刊的经历时说：“我们第一次印出的报纸与以前美国殖民地的任何报纸都很不相同，不仅排版合理，而且印刷精美。”本尼迪克特·安德森写道，由于富兰克林的努力，“印刷业成了北美通讯交流和社会思想活动的重要环节。”例如，“富兰克林印刷机”之所以在1856年被如此命名，是因为发明者在梦中接受了富兰克林的启示。富兰克林自己创办出版公司，自己办报纸（这份报纸1729年改名为《宾夕法尼亚报》），1741年又创办《综合杂志》，这些都是人们常常谈论到的事迹。十九世纪许多为杂志和报纸撰稿的文人，在他们的写作和表现不同民族不同种族认同的双重事业中，都是以富兰克为榜样的。资本主义不断进步的技术不仅使现代战争、通讯、工业化、城市化、中央集权成为可能，同时也通过交混群体的形成，促成了多样化的扩大。

十九世纪、二十世纪的一些重要的作家，比如爱伦·坡、瓦尔特·惠特曼、马克·吐温、斯第芬·克莱恩、西奥多·德莱塞、厄内斯特·海明威都在新闻记者的岗位上做过有意义的工作。这类新闻工作并不只限于土生土长的美国白人。移民和少数民族知识分子投身其中的程度也是令人吃惊的。我们说报纸和期刊构成了作家们活动的轴心，并且规定了他们写作的主题和形式，这种论断似乎并不算言过其实。因此，要讨论美国包含各种不同伦理道德观的文学，我们的注意力不仅应集中于成卷成册的作品上，也应当集中于对每一种族群体文学都起了至关重要作用的新闻写作上。

报纸是一种指引方向的工具。作为奴隶的弗利德里克·道格拉斯第一次听到"废除"这个名词时，他想要明白这个词的意思。字典上给出的解释"废除的行动"依然让他不得其解，而一份《巴尔的摩美国人报》却让他知道了这个词指的是废除奴隶制度和奴隶买卖。他在《弗利德里克·道格拉斯，一个美国奴隶的自述》(1845) 中写道："从那时起，我明白了'废除'和'废除主义者'的意思，每当听见有人说起这两个字眼时，我总是凑上前去，希望听到对我自己、对我的同胞都很要紧的事。"他主人的妻子奥尔德太太明白报纸蕴藏的威胁力量，因此对报纸十分反感："最让她生气的莫过于看见我读报。她似乎认为那里面暗藏着危险。有一次她冲到我面前，怒容满面，一把夺走了我的报纸，举手投足之间，充分暴露了她内心的恐惧。"道格拉斯一直保持着他对报纸的喜爱。逃出奴隶主的庄园之后，他在新贝德福居住下来，有人给了他一份威廉·劳埃德·加里森办的《解放者》。在他眼里，这份报"仅次于《圣经》的地位。"这话暗合了黑格尔把报纸视为祈祷词的替代物的看法。道格拉斯在《我的奴役和我的自由》(1855) 中写道："我不单单是喜欢，我简直是热爱这份报纸以及这份报纸的编辑。"赴英伦诸岛游历两年之后，道格拉斯决定自己办报："由被歧视的种族中的一群人经营一份并不差的报纸，旨在调动这一种族自身的智慧；旨在指导他们认识到自己潜在的伟力；旨在点燃他们的希望，指出他们的未来；旨在培养他们的道德力量；旨在融合和反映他们的各种才能——这样一份报纸将被证明是摧毁偏见、唤起其他人对这一种族的关注的强有力工具。""追随北极星"(这是一条逃出奴隶庄园的老路线的名称) 因道格拉斯创办的报纸《北极星》，而在美国黑人读者眼里有了新的意义。以后道格拉斯又在罗彻斯特创办了《弗利德里克·道克拉斯报》(1851)。

571

正如菲利普·费希尔曾指出的那样，在德裔美国小说家西奥多·德莱塞的《嘉莉妹妹》(1900) 里，报纸有着极重要的喻义。赫斯特伍德读报，嘉莉则希望报道自己的文字登在报上让人读。对嘉莉来说，舞台上的成功只是通往报纸捧场的一个台阶。而日渐败落的赫斯特伍德则从过期的报纸上读有关嘉莉的报道，某一段时间他完全"泡在了报纸里"。报纸也直截了当地向他指明了为什么嘉莉不来同他相聚："他知道嘉莉之所以不来，并不仅仅是因为看不见有灯光透过楣窗，而是因为晚报在他们之间造成了距离。"

从发明滚筒式印刷机的十九世纪五十年代到打字机出现的八十年代之间，一些新移民也积极加入了新闻印刷技术发明的行列。德裔美国人奥特默·默根特勒在巴尔的

摩城的地下室里完善了行型活字排版机．这项发明很快就被斯蒂尔松·哈钦斯的《华盛顿邮报》和霍勒斯·格里利的《纽约论坛报》所采用，到了十九世纪九十年代则得到了普遍应用。(劲头十足的马克·吐温按照订阅报纸那种办法兼营图书销售，1886年他曾打算去考察巴尔的摩城里的发明，但是他却把钱误投到与默根特勒竞争的佩奇的排字机上，这种排字机最后却输掉了)。曾参加过1848年革命的德国人卡尔·舒尔茨于1852年移居美国，从此投身于美国的民主政治和新闻业，并且长期在这些领域里工作。除了担任美国军队的准将和密苏里州参议员（1869--1873）之外，他还兼任《纽约论坛报》的通讯记者。另一位1848年革命的参加者卡尔·马克思也曾为《纽约论坛报》撰稿，报道1851年到1862年之间欧洲的动态。格里利的欧洲通讯员中还包括玛格丽特·福勒，她从1847年到1849年为《论坛报》写了三十三篇通讯快件，其中包括对意大利1848年革命大事件的详细报道。这些通讯文章在她死后收入《海内外》一书（1856)。卡尔·舒尔茨以后承担德文的《圣路易斯西部邮报》和《纽约晚报》的一部分编辑工作，也为《哈泼斯周刊》写稿。他的三卷本的《回忆录》(1907—1908）中有一些叙述他在费城逐渐与美国文化同化的有趣段落。舒尔茨初到费城时，生活在德国移民的圈子里，终日读的只是一种德语周报《火车头》。他学习英语时一点没有语法知识，然而他断然开始阅读《费城综合日报》："通常我每天吃力地读编辑文章、时事新闻和电讯，如果时间允许，我连广告也浏览一阵"。1859年他在波士顿芬纽尔大厅发表的演讲《真正的美国主义》标志着他与美国同化过程的完成。在演讲中，他赞扬美国是来自不同国度的移民在平等的基础上共同工作而相互融合的一片乐土。他鼓吹扩大选举权的范围，不带任何排外性的限制；他呼吁编写一部伟大的美国史，其中要记载邦克山和"本杰明·富兰克林的出生地。"匈牙利出生的犹太新闻记者约瑟夫·普利策是1864年到美国的，他为卡尔·舒尔茨的《华盛顿西部邮报》写稿。1883年他把《纽约世界》弄到手，把这份报办成了第一份刊载连环喜剧漫画的现代通俗报纸。继理查德·费尔顿·奥特考尔特绘制的幽默连环画《一个新物种的起源，或鳄鱼进化如是说》(1894）之后，《纽约世界》很快又连载漫画故事《沿着霍根胡同》，这个故事以纽约贫民窟为背景，并且以彩色印出。因为主人公穿着宽大的黄衬衫（黄色是当时在技术上最难印刷的颜色)，这一漫画故事后来改称《黄色小孩》(1896年2月16日)；《纽约太阳报》的查尔斯·安德森·达纳在谈到这套漫画时，给专门以耸人听闻为能事的报纸取了个"黄色新闻"的名称。1897年德裔美国人鲁道夫·德克斯制作了第一套长篇喜剧漫画故事《卡岑雅默的孩子们》，投寄给普利策的竞争对手、经营《纽约日报》的威廉·伦道夫·赫斯特。这套故事是受威廉·布施的德国儿童故事《马克思与莫里斯》启发写成的，它描写了两个带德语口音的小孩在虚构的非洲的经历。

荷兰移民爱德华·博克，爱尔兰移民S. S. 麦克卢尔和丹麦移民雅各布·里斯积极促进了全国性新闻业的建立。里斯为《纽约论坛报》报道犯罪新闻，又在《纽约太阳晚报》当记者。他用闪光灯拍摄那些涉及名人要员丑闻的照片，还出版了著名的作品《另一半人怎样生活》(1890)。在这本书里，他记述了自己是如何以记者身份去调

查揭露纽约市住房情况的（在《商业广告报》里，俄国出生的记者亚伯拉罕·卡恩讽刺地把对“另一半”的关注称为“业余贫民窟专家”的爱好）。麦克卢尔和博克在推动各家报纸结合为报业辛迪加（1884）的过程中，起到了关键性的作用。《麦克卢尔杂志》于1893年创刊，登载过亚尔马·约尔特·博伊森、萨拉·奥恩·朱厄特、乔尔·钱德拉·哈里斯和罗伯特·路易斯·斯蒂文森的作品，还刊登过一篇作家访问记《真实的谈话》。这份杂志与《芒西杂志》和《四海为家》展开竞争、争夺读者，其售价低得惊人（15美分）。博克于1889年任《妇女居家杂志》编辑，制定了这份刊物的编辑方针。他认为这份杂志应当成为“权威性的咨询服务部，为遇到各种各样问题的居家妇女提供信息或解决办法，”使它能“给予妇女世界以光明和指导。”博克创造了一种新的广告导向的市场，为他自己树立了广告性质的形象：他是一位有声誉的编辑、一位名人、一位领袖。

里斯、麦克卢尔和博克在他们拥有众多读者的自传里都强调自己从事新闻和报刊编辑工作的重要意义。里斯的自传标题为《一个美国人的成长过程》（1901）；麦克卢尔《我的自传》（1914）的一部分是由薇拉·凯瑟代笔；博克则著有《爱德华·博克的美国化：一个荷兰孩子五十年以后写作的自传》（1920）。这些传记以富兰克林的自传和阿尔杰那些通俗小说为范本，描写了擦皮鞋的小孩们是如何发迹的，《衣衫褴褛的狄克》（从1867年起开始出版）、《运气和勇气》（从1869年起陆续出版）以及《衣衫褴褛的汤姆》（从1871年起开始出版）这些系列故事里则描写了报童们是如何成功的。三位报人的自传里记叙的生活模式惊人地相似：开始在欧洲大陆时只是处于社会下层，以后在美国新闻业致富或获得全国性声誉。这里，各不相同的具体生活经历被纳入了一种固定模式，这种有普遍影响的模式来源于富兰克林的经历。在爱德华·博克给他岳父赛勒斯·柯蒂斯写的传记里也可以清楚地看到同一倾向。这位《妇女居家杂志》有名的老板在1865年十五岁时就创办了自己的第一份报纸《年轻的美国》，然后在1897年以一千美元的价格买下了富兰克林创办的《宾夕法尼亚报》，更名为《星期六晚邮报》，并雇用乔治·霍勒斯·洛里默为编辑。洛里默负责撰写诸如《一个靠自我奋斗成功的商人给他儿子的信》之类的特写文章。这份报纸到1900年发行量高达一百万份，这是个前所未有的数字。博克给他岳父的传记取的标题是《一个追随本·富兰克林的孩子》（1926）。

乔尔·钱德拉·哈里斯是一个爱尔兰劳工的儿子，他于1867年加入了《亚特兰大宪法报》。他在这份报上发表的以雷默斯大叔为主角的许多故事而一举成名。结集出版的《雷默斯大叔：他的歌曲和语录》（1880）、《雷默斯大叔和他的朋友们》（1882）以及《和雷默斯大叔一起度过的夜晚》（1883），现在成了十九世纪黑人民间文学宝库中的一部分；其中一些故事已经变得家喻户晓，如《美妙的黑孩子》、《兔子弟弟的谜语》、《波沙姆先生爱和平》以及其他一些成为以后文学中忧郁型主人公原型的故事。现在我们对雷默斯大叔讲述的那些弱者以智慧战胜强大对手的动物寓言的评价，大致与哈里斯本人的意见是一致的：“没有一篇是编造的，没有一篇或者一篇中的哪一部分是

我动笔篡改过的。它们都是货真价实的民间故事。”在那个记录具体的方言俗语同时又推进美国整体意识的时代，哈里斯准确的记录笔法使他的故事成为了美国民间文学的经典作品。

弗利德里克·道格拉斯在《自述》(1845) 中谈论过黑人民间音乐，威廉·威尔斯·布朗著的《克劳泰尔；或总统的女儿》(1853) 也提到过黑人音乐。玛丽·博伊金·切斯纳特在她写于南北战争时期发表于1905年的《迪克西日记》中描绘了野营会的吸引力。曾在南北战争期间指挥过一个黑人团的托马斯·文特渥斯·希金森1867年在《大西洋月刊》上发表了《黑人的圣歌》一文。W. F. 艾伦编辑的《美国黑人歌曲》也在同一年出版。新闻记者乔治·科普威则收集印地安人的材料，写成了《奥吉韦人的历史传统和特点素描》(1850) 一书。丹尼尔·布林顿也做了类似工作，出版了《美国的神话》(1868) 一书。1854年托马斯·B·索普发表了《阿肯色州的大熊》，这个故事据称是在密西西比河上的一艘轮船上听来的，它以后成了福克纳的小说集《去吧，摩西》(1942) 的一个来源。新闻记者作收集到的民间文学艺术材料激发了其他记者和作家的灵感。

这一时期最杰出的作家之一是查尔斯·W·切斯纳特。1883年他在纽约道琼斯公司当通讯记者，由此开始了文学生涯；他还是《纽约快邮报》享有声誉的闲话专栏作家，报道了范德比尔特家族和摩根家族的生活。麦克卢尔的报业辛迪加成立的第二年，切斯纳特为麦克卢尔写了《彼得叔叔的房子》(1885)，以后又写了许多短篇小说和随 575 笔。1887年他最著名的故事《中邪的葡萄藤》被《大西洋月刊》采用，当时的主编是托马斯·贝利·奥尔德里奇。这个故事的叙述者是俄亥俄州的北方佬约翰。他以种植葡萄为生，南北战争后带着妻子安妮去了北卡罗来纳。然后故事很快就转到他同以前的奴隶朱利叶斯大叔的会面上去了。朱利叶斯告诉了他一件外人不知的事情：奴隶亨利吃了约翰想要买下来的种植园里中邪的葡萄之后，就像着了魔，变成了一株葡萄藤。主人看准了葡萄藤价格随季节波动的行情，把这株藤子卖了个好价钱。尽管约翰知道了这件事，他还是买下了这片园子：北方佬思想开化，大概不信邪，何况他们还想赚钱。从1887年到1900年，切斯纳特写了十四个相互关联的巫术故事，其中七个收入了《巫女》(1899) 一书。威廉·迪恩·豪威尔斯在《大西洋月刊》上为这本书和另一本集子《他青年时代的妻子和其它种族分界线的故事》(1899) 写了书评，把切斯纳特同亨利·詹姆斯、伊万·屠格涅夫和居伊·德·莫泊桑加以比较，并且披露了这两本书的作者是一个美国黑人。这些谈及巫术魔法的故事还让人联想到马克·吐温，切斯纳特1904年发表在《大西洋月刊》上的《巴克斯特的普罗克拉斯提斯》中就提到过马克·吐温。《巫女》同马克·吐温的《亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》一样，描绘了南北战争后一个北方企业家面对还未经历工业化的人们，他不理解他们，猛烈地驱使他们走向现代化。然而，在切斯纳特的世界里，作为故事叙述者的美国黑人是跟上了时代的发展的，并且赢得了读者的同情。一心想在写作上取得成功的切斯纳特出版了传记《弗利德里克·道格拉斯》(1899) 以及几部长篇小说：《雪松林后面的房屋》

(1900)、《一脉相承》(1901),以及《上校的梦想》(1905)。切斯纳特对现代化的兴趣还包括黑人中产阶级在克利夫兰之类城市中心的新生活。他以这一社会文化现象为讽刺对象,展示了卓越的写作才能。在《原则问题》(收入《他青年时代的妻子》一书)的结尾处,克莱顿先生的女儿艾丽丝与一位如意女婿之间的恋爱因为他对美国黑人的种族偏见而中途告吹。有意思的是他是从晨报本地新闻栏中读到这则痛苦的消息的。

不曾当过记者的印地安人、美国黑人和移民写的自传也说明并且强调了这一时期报刊的重要性。《森林女王》(1899)是美国印地安人的早期小说,作者是波塔瓦托米族的西蒙·波卡根酋长(Simon Pokagon)。他在此之前曾写过《红种人的致意》,并将其印在桦树皮上,作为宣传小册子在1893年芝加哥世界哥伦比亚博览会上散发,目的是提醒美国人:"芝加哥和博览会占据的土地依然属于波塔瓦托米人,因为美国人从来没有付钱买地"。波卡根酋长带有自传成分的感伤小说是他死后出版的,这部小说使用了大量阿尔贡金语的词汇,这些词汇都附注了英文释义。出版商在书末还附上了评论这本小说的各种剪报。从这些剪报里我们可以了解到作者和波凯洪塔丝的名字也是从阿尔贡金语派生而来的,"波卡"(Poka)意为盾牌。出版商的另一条附注指出西蒙·波卡根"在《竞技场》、《论坛》、《肖托夸人》、《哈泼斯月刊》、《评论综评》等主要刊物和其他报刊上发表过文章。他被报界誉为'红种诗人','印地安人的朗费罗','伟大的老人'"。

576

在其畅销的自传《出身奴隶》里,特斯基吉学院的创建者、美国黑人布克·T·华盛顿收集了不少为他捧场的剪报,这些剪报采自波士顿、布法罗、芝加哥和纽约的各家报刊。他的自传最初是在莱曼·艾博特办的《展望报》上连载的。这又是一个靠自我奋斗成功的人。他走过了一条漫长的路,从居住在小屋里的黑奴成为了享有全国声誉的教育家和权力掮客。《纽约世界》对他在1895年亚特兰大博览会上讨人喜欢的致词的评论文字也被收入了他的自传,其文称他是一位"黑人摩西";收入自传的还有《波士顿打印报》的颂扬文字,其中说这位演讲者是"一位黑人,同时也是一位高雅、雄辩、充满力量的人。"这些评论反映了作者受到高度尊重,同时我们也看到了他是如何巩固他作为黑人权威和领袖的"形象"的。

从俄国波洛茨克来的犹太移民玛丽·安廷在她广受欢迎的自传《应许之地》(1912)中,描绘了她是如何在内心接受了她的美国公民身份的。这部自传最初也是在《大西洋月刊》连载。《我的祖国》一章标志着她生活中种族认同的转折点,其中安廷叙述了她对美国公民身份的新理解,她写道:"对于我们俄国犹太人来说,归化不仅仅只是意味着被美国接纳,成为移民,同时也意味着移民接纳美国。"还在上学时她就写了一首爱国主义诗歌,颂扬她想象中的一国同胞乔治·华盛顿,并且带着这首诗"闯入"波士顿报刊区的编辑部,因为这首诗"应当发表"。她揣着诗稿,穿过城市里各种族混杂的街区,还从一个吆喝"《先驱报》,《环球报》,《记录报》,《旅行者报》!"的高个子报童身边走过,去造访了各家报社,最后《波士顿先驱报》同意发表这首诗。她的这一行动标志着她与美国相互接纳的过程已接近完成。诗的发表让她的父亲感到十

分骄傲，他抱回满满一抱《先驱报》，"赠给我们所有的朋友、亲戚、熟人；赠给一切识字的人以及一些不识字的人。"她的名字印成了铅字，这事儿确立了她的作者身份。在人们的眼中她成了名人，人们指着她说："那就是玛丽·安廷。她的名字印在报纸上了。"她与美国的同化完成了。在她呼吁对移民采取宽容态度的作品《敲我们大门的人们：移民的准则》(1914) 里，她把美国独立战争的英雄们称为"我们的父辈"，同时指出新移民同乘《五月花号》船来北美的先辈一样，也是具有奋斗开拓精神的人。 557

阅读报纸本身就意味着某种群体认同。父亲是爱尔兰移民、母亲是法国天主教徒的凯特·肖邦是以向《圣路易邮报》、《新奥尔良民主党时报》、《时式》、《大西洋月刊》、《美国犹太妇女》和美国新闻协会辛迪加投稿开始其文学生涯的。在她的主要小说《觉醒》(1899) 的开始部分，埃德娜·蓬特利尔的丈夫作为特权阶层的一员，在厌倦了现实的社会生活时，可以抽身出来，通过吸烟、读报（甚至旧报纸），遁入一个想象的世界。"他对市场报道早已熟知，心不在焉地扫过社论和各条新闻，在思绪从前一天的新奥尔良摆脱出来之前，他没有心思好好读报。"这本书一开头就把蓬特利尔先生归入活该被抛弃的那一类丈夫，使读者对这个现代故事的进程有所准备，果然后来爱读爱默生作品的蓬特利尔太太不可避免地要去追求更丰富的、更广阔的人生目的。和道格拉斯的经历两相比较，我们可以看到蓬特利尔先生读报的动机是自由人才会有的，而一个奴隶还不会有这种心态。

正面人物和反面人物都可以通过报刊达到某种认同。因此一家坏报刊也可以创造和促进群体认同。在这一时期最有意思的犹太作家亚伯拉罕·卡恩的小说《戴维·列文斯基的崛起》(1917) 里，反面群体认同的心理过程通过故事叙述者而展开。这部小说是作者在 1913 年《麦克卢尔杂志》连载的《一个美国犹太人的自传》的基础上修改而成的。这部小说中有一处情节描写故事叙述者、资本家列文斯基成了一家意第绪语的社会主义周报《工人报》攻击的对象。他以前是工会会员，这家周报因此骂他是工会的叛徒。列文斯基阅读攻击他的文章时内心"交织着愤怒和痛苦"；"然而看到我的名字印在刊物上，又觉得虚荣心得到了满足，并且当怒气减退时，对信仰社会主义的编辑的感激之情竟油然而生——他把攻击我的文字印在报刊上了。看呀，同一本刊物曾攻击过范德比尔特家族，古尔德家族、罗思柴尔德家族，现在骂我'剥削劳工'，这就把我归入了这些大家望族一类。与他们为伍，我感到很荣幸。"

列文斯基的感受同时也是理解作家记者"揭露黑幕"之所以受欢迎的起点。"揭露黑幕"这个名称是受约翰·班扬的《天路历程》中一个人物的启发得来的。艾达·塔贝尔对标准石油公司的揭露和林肯·斯蒂芬斯对市政管理不善的指控，都登在 1897 年的《麦克卢尔杂志》上。这两篇文章开了一代风气的先河，其影响力并不在《麦克卢尔杂志》其他期号和其他杂志刊载的那些一味颂扬美国的文字之下。揭露黑幕促进了一种乔治·德弗罗称之为对抗性文化互渗过程的发展。揭露、被揭露、阅读调查报告的结论都有助于群体认同。报刊表达了种族的归属感，这种归属感不仅是通过创造相互认同的正面意识，不仅是通过政治揭露，而且也是通过敌对的形象，通过"传播刻 578

板观念"(这是一个借助印刷术名词"铅版印刷术"所作的生动比喻。弗明·迪达特在1800年左右给这一新技术取了这样的名称，这一术语在十九世纪被广泛地接受了)得以体现的。从南北战争到第一次世界大战，表现种族刻板观念的文学作品卷帙浩繁，有诸如《库柏氏美国、希伯莱、意大利方言读物》之类的集子，也有类似《韦默兄弟的歌谣笑话集：笑话和谜语》的匿名作者的笑话故事，还有以诙谐见长的作家的作品，如查尔斯·福林·亚当斯的《里德勒·亚科布·施特劳斯及其他诗篇》(1878)。

移民和少数民族对于美国社会的感受通常被设想为与马克·吐温笔下亚瑟王朝的人读到《赞美上帝与文学火山周报》时的感受差不多。《亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》的早期评论者认为，美国人之于六世纪的不列颠与美国技术之于印地安人之类的土著人民极为类似。说到马克·吐温笔下的汉克·摩根，我们会想到另一件事：1889年12月15日的《波士顿星期日先驱报》提醒读者："弗兰克·汉密尔顿·库欣用两个西红柿空铁盒和一根绳子做成了一个类似电话的传音装置，祖尼族印地安人竟大为惊骇，认为他是巫师，他们以行邪术的罪名审判他"。《先驱报》还指出马克·吐温对中世纪未开化的人的刻划"同样适用于达科他族印地安人的部落，适用于他们的同样不文明的仇敌——平原上的牛仔，适用于田纳西和佐治亚的山民，甚至也适用于我们贫民窟里的野蛮人"。新移民和少数民族的归化和美国化的过程，被描绘成前现代化的人们走向现代化；有色种族被视为与《赞美上帝周报》诚惶诚恐的中世纪"读者"颇为近似："这是什么奇怪的东西？拿来干什么？是手帕吗？——鞍褥？——衬衫的一部分？是什么做的呢？上面写的是字还是仅仅是装饰？"

然而这并不是全部的情形。不曾被充分描述的一个事实是：美国十九世纪不同民579族、不同背景的美国人并不像马克·吐温笔下的亚瑟王朝大众那样无知，他们的确创办了各种富有生气的刊物，这使语言方言各异的读者在自己所属的群体之外，可以另有选择，至少也可以寻找补充性质的共识群体。我们已经提到过一些美国黑人的、德语的、犹太语的报纸，然而这还不是全部。在十九世纪和二十世纪初的美国，各种族、各少数民族的各类外国语、英语刊物种类之繁多，发行量之大，文化意义之深远，实在是让人印象深刻。

1922年，芝加哥社会学家罗伯特·帕克估计外国语报刊的发行量已高达一千万份，并认为报纸读者群语言驳杂、需求各异是独特的美国现象。例如，三百二十一个俄国移民中"仅有十六个在俄国时常常读报……在美国他们每个人都阅读或自己订阅俄语报纸。"印刷技术有助于十九世纪移民和少数民族读者的民族或种族认同。早在我们更为熟悉的书籍开始出版流通之前，刊物就成为了供不同民族读者阅读本族文字的丰富源泉。在1897年，大约一千二百种外国语期刊在美国发行，其中德语788种，斯堪的纳维亚语一百三十九种，西班牙语五十七种，法语五十种，捷克语三十五种，波兰语三十四种，意大利语二十九种，还有其他一些语种。准确的数字大概比这一估计还大，还不包括移民或少数民族的英语报刊。以下的例子只是全貌的一部分。

在十九世纪的波士顿、纽约、华盛顿、费城、新奥尔良、基韦斯特、坦帕等城市，

已查明的西班牙语期刊有二百五十种，其中较为出名的有早期的《大西洋信使》（在墨西哥城和新奥尔良出版，1835—1836）和《三个美国》（1893—1896）。《纽约文化评论》（1886—1893）被其主编埃利亚斯·德·洛萨达一普利赛称为"我们的《哈泼斯月刊》"。这家杂志刊载了许多西班牙和拉丁美洲作者的文学投稿，同时还出版专辑讨论六个美国女作家（包括哈里叶特·比彻·斯托和海伦·亨特·杰克逊），发表爱伦·坡和马克·吐温作品的译文。马里亚诺·阿苏拉描写墨西哥革命的著名小说《受迫害者》最初是在得克萨斯州的埃尔帕索市一家报纸上发表的（1915）。

照作家兼记者佐久间鷲津的说法，美国第一家日语报纸《十九世纪》和第一种日语杂志《探索者》是于1892年在旧金山出版的。油印的《十九世纪》中有几期由于刊载了攻击日本政府的文章，在日本境内被查禁。次年编辑们派人购买日文铅字，一些报社也效法此举（比如《金门日报》和《新闻》）；诗人奈口米负责发行日语报刊。漫 580 画报《张开大口》在1896年出版，大冈、渡边、五月、山田、吉田、石丸、小林、深濑、奈口米、伊藤（日裔美国人杂志《新世界》的编辑）、坡上和艺术家高桥，都为该报撰稿作画。其他日语期刊有《日本先驱》，以后改名《日本新闻》，还有《北美人》，两家杂志于1900年合并，更名为《日裔美国人新闻》。

尽管康涅狄格州美国人认为前现代化的人们不需要报纸，印地安人却掀起了一个鲜为人知的出版潮。他们虽然常常被迫扮演"沉默的民族"的角色，此时却用新方法建立了印刷设施。在1900年之前有二百五十种印地安报纸出现，1900年到1910年之间有三百二十种。第一种报纸《柴罗基不死鸟》出现于1828年2月21日，由柴罗基人议会出版，伊莱亚斯·布狄奈特任编辑。该报创刊的目的是抗议驱赶印地安人。次年（1829）这份报纸更名为《柴罗基不死鸟，和印地安人支持者》，并设有英语和柴罗基语诗歌专栏（柴罗基语采用塞科亚发明的字音表），该报在英国、法国和德国都有订户。1829年也是约翰·奥古斯塔斯·斯通的通俗剧《麦塔摩拉》上演的一年。在莉迪亚·玛丽亚·蔡尔德的《新英格兰的第一批居民》（1829）中，母亲以赞赏的口气提到柴罗基人的报纸。1844年柴罗基人议会批准《柴罗基人支持者》出版；编辑威廉·P·罗丝是酋长的侄子，曾在普林斯顿大学读书。以后该报改名为《印地安人日报》。巢克图人创办了《巢克图新闻》（1878）之后，《印地安人日报》也就不再是各部落间最重要的报刊了。其他刊物还有《巢克图电讯报》、《（乔治·）科普威的美国印地安人》。这些刊物主要登载美国文学和印地安文化方面的文章，威廉·吉尔摩·西蒙斯、亨利·R. 斯库克拉夫特、威廉·卡伦·布莱恩特、华盛顿·欧文和刘易斯·亨利·摩根等作家都曾为该刊写稿；《托白夸快报》（1887）在柴罗基首府印刷，由娶柴罗基女人为妻的摄影师B. H. 斯通任编辑。此外，还有《战斧报》（1903年创刊，以后改名为《卡罗威战斧报》），由有四分之一印地安血统的古斯塔夫·H. 博利厄任编辑。以后成为诗人和幽默专栏作家的苏格兰人和印地安人混血儿亚历山大·劳伦斯·波西就是在印地安报刊上发表他的处女作的。波西是《培科恩印地安大学教师报》的排字工，又是《尤福拉印地安日报》的编辑，他创造了操一口方言的幽默人物"富斯·菲克西

科”，并在1910年发表了他的诗集。

美国移民和少数民族的文学在开始阶段通常是与报刊交织在一起的。照克林顿·马钱的看法，捷克语报刊在美国的开端可以追溯到弗朗齐歇克·科日泽克创办《斯洛文美国人》(1860年1月1日在威斯康辛州雷辛印行)，该报不久夭折。紧接着《民族报》于1860年1月21日开始在圣路易斯发行。1875年《芝加哥渥罗斯特日报》的出版商奥古斯特·格林杰印行《美国人》周刊，每一年都附有一本文学年鉴。到1913年，该刊的发行量已达到四万份。在1900年的文学年鉴里刊有一部中篇小说《苦难的日子》，作者是雨果·霍泰克。在这篇小说里，得克萨斯州的捷克人在南北战争时期被怀疑同情北方，因为他们以前订阅过“北方的”报纸（当然是捷克语的)。

581

哈钦斯·哈普古德的《犹太人居住区的精神》(1902)是描写纽约贫民东区的经典之作，其中有专章专节描写意第绪语剧院、作家和报纸。哈普古德认为意第绪语报刊“有效地开阔了犹太人的思想境界、使之超越了犹太法典划定的界限，并且在很大程度上取代了拉比，起到了教导犹太人民的作用。”这又与黑格尔把报刊视为神圣的观点相类似。1870年Z·伯恩斯坦创办了美国第一种意第绪语刊物《标竿》，为此伯恩斯坦从国外进口了希伯来文铅字。1881年，第一种意第绪语报纸《日报》开始发行。波兰女移民罗斯·帕斯特（她当时在《犹太前锋日报》上给失恋者写劝告和建议一类的文章）为《日报》采访百万富翁格雷厄姆·斯托克斯，两人于1905年宣布结婚。俄国移民作家亚伯拉罕·科恩（豪威尔斯曾在普利策的《纽约世界》上赞扬过他的中篇小说《耶克尔：纽约犹太人居住区的故事》[1896]）于1883年在《纽约世界》上登过一篇文章；并曾为《纽约太阳新闻报》(1884—1886)写过一些反映纽约贫民东区生活的短文。以后他还在林肯·斯蒂芬斯办的《商业广告报》(1897—1901)任专职作家，同时还自己办意第绪语周刊《新时代》(1886)，担任《工人报》(1891—1894)编辑。1897年他创办了《犹太前锋日报》，从1902年到1946年他自己一直担任该报编辑。《犹太前锋日报》是最大的意第绪语报纸，鼎盛时期发行量达二十万份。他的《一束信札》专栏登载读者写给编辑的信，包括移民们提出的许多问题，涉及文化、文学、历史等方面，其中一些信札被译为英文重印。

冈纳·米达尔颇为深刻地指出了美国黑人刊物的作用：“报刊促成了黑人自身的种族认同。通过报刊，一个个单独的黑人超越了自己所在地区的狭隘群体，响应千百万黑人的呼声，分担千百万黑人的痛苦和不平。这就创造了一种力量感，一种休戚相关的团结感。报刊促进了个体的黑人的种族认同，使黑人成为一个社会的和心理意义上的群体，在这方面，报刊的作用比其他任何机构都大。”第一份美国黑人报纸《自由报》出现于1827年；最早的两种美国黑人刊物《自由之镜》和《民族改革者》出版于1838年。《非洲人卫理圣公会杂志》创办于1841年。马丁·罗比森·德拉尼在与弗利德里克·道格拉斯合作创办《北极星》之前，就在匹兹堡发行了报纸《奥秘》(现在该报还在出版，改名《基督教记载报》)；他还在哈佛大学医学院读书时就写过一本有趣的小册子《美国黑人的地位、崛起、移居和命运》(1852)。在这本小册子里，他赞扬

582

道格拉斯自强不息的精神，赞扬他在报业上的努力，以及他成为“一家印刷公司唯一业主”的成绩。德拉尼还写过一部《布莱克；或，美国的小棚屋》，这部早期美国黑人小说是对《汤姆叔叔的小屋》挑战性的回答。这部小说最初是在托马斯·汉密尔顿办的《英裔非洲人杂志》（1859—1860）上连载的。这份刊物致力于发表黑人作家的作品，曾在1859年刊载过弗朗西丝·埃伦·沃特金斯·哈珀的短篇小说《两项提议》。南北战争后奴隶获得解放，黑人刊物激增。1887年T·托马斯·福琼开始编辑《纽约时代》，这份刊物对布克·T·华盛顿大肆宣传；1900年《美国黑人杂志》刊行，连载了波林·霍普金斯富于浪漫色彩的《威诺纳：南方和西南地区黑人的生活故事》（1901）；1901年门罗·特罗特创办了《波士顿前卫报》。据1890年的统计，有一百五十四种美国黑人刊物出版发行。

最大的外国语刊物是德语刊物。1732年，富兰克林的《宾夕法尼亚杂志》刊登了一则广告，宣布美国第一份德语刊物——双周刊《费城报》即将发行。数以百计的德语日报、周报、月刊相继出现，其中有《纽约文学杂志》（1852—1911）一类的文学刊物，也有《辛辛那提德国富兰克林》（1835—1837）这种让人一望就知其来历的杂志。《辛辛那提共和党人》的编辑埃米尔·克劳布赖希特的文笔过分褥丽，他还发表过一本小说《辛辛那提；或，西部之神秘》（1853—1854），这部作品属德裔美国人的早期小说，故事的一部分是以辛辛那提的德裔美国人创办的新闻业为背景的。

克劳布赖希特的作品标题是模仿欧仁·苏连载于《辩论报》上的通俗小说《巴黎的秘密》（1842—1843）。欧仁·苏的这部作品是受詹姆斯·费尼莫尔·库珀的传统的启发，向读者展示了“城市中的印地安人”（巴黎下层社会）的生活。在苏的影响下，一批描写城市生活的作品涌现出来。效法他的美国作品包括乔治·利帕德的《费城；或，僧侣厅里的僧侣们》（1844）；“内德·邦特莱因”（爱德华·赞恩·卡罗尔·贾德森）的《纽约的秘密和痛苦：一个真实的生活故事》（1848）；匿名作者的《费城的秘密》（1850）；海因里希·博恩斯坦的《圣路易斯之神秘》（1851）；以及意裔美国作家贝尔纳迪诺·钱贝利的《桑林的秘密》（1893）、《布利克街的秘密》（1899）和《地下的纽约》（1915）。虽然钱贝利现在几乎被人忘记了，《纽约记录者》过去曾经宣称：钱贝利　583　兼有“左拉的现实主义和坡的奇想。”这一评论被出版商用来印在钱贝利小说的封底作为广告。哈里叶特·比彻·斯托在《民族时代》上连载的《汤姆叔叔的小屋》（1852）（副标题为“下层人民的生活”）也是仿效苏的笔法，向读者揭示一个隐蔽的世界，使他们看到美国奴隶制的全貌。

《汤姆叔叔的小屋》一出，模仿其风格题材的作品竞相出版，包括南方作家玛丽·伊斯曼的《菲利斯姑姑的小屋》（1852），黑人作家威廉·威尔斯·布朗的《克劳泰尔；或总统的女儿》（1853），托马斯·狄克逊宣扬种族歧视的小说《豹斑》（1902）。狄克逊这部小说最初的标题是《西蒙·莱格里的发迹》；之后他又写了《三K党人》（1905），D·W·格里菲思导演的电影《一个国家的诞生》就是根据这部小说改编而成的。《汤姆叔叔的小屋》还是一些美国黑人诗歌的直接源泉，比如弗朗西丝·E. W. 哈

珀的《伊莱扎·哈里斯》和《伊娃的告别》。哈珀的《南方生活素描》(1872) 里的故事叙述者克洛姑姑也是直接受《汤姆叔叔的小屋》启发而创作出来的。哈里叶特·比彻·斯托的小说推动了描写"下层人民"的文学的进一步发展：艾丽斯·罗林斯的《汤姆叔叔的住房》(1886)；爱德华·富勒的《几百万悲苦的人们》(1893)；爱德华·汤森的《公寓楼里的女儿》(1895)；詹姆斯·沙利文的《纽约公寓里的故事》(1895)；雅各布·里斯的《走出桑木街：纽约公寓生活的故事》(1898)；哈钦斯·哈普古德的《少数民族居住区的孩子们》(1902)；欧·亨利的《四百万》(1906)；德裔犹太作家葛特鲁德·斯泰因（她记得小时候看过由乔治·艾肯改编成戏剧的《汤姆叔叔的小屋》）的《三个女人的一生》(1909)；詹姆斯·奥本海姆的《十分之九》(1911)；莫里斯·罗森菲尔德的《劳工之歌及其他诗歌》(1914)；我们还可以列举出许多这一类书籍，其中多半是先在报刊上登载，以后才单独成书的。"下层人"得到的只是教师或医生的垂顾，或者是更有社会地位的种族的藐视。爱尔兰教师迈拉·凯利在《小公民们：学校生活中的幽默》(1904) 里描写她的"五十八个从以色列来的孩子"。詹姆斯·奥本海姆的小说《拉斯特医生》(1909) 写的是一位为东欧犹太新移民治病的德裔犹太医生。弗朗西丝·N·S·埃伦的《入侵者》(1913) 是以生活在康涅狄格河谷的波兰和爱尔兰移民为背景的；杰克·伦敦把《月谷》(1914) 的背景是在加利福尼亚，谷里的居民是克罗地亚苹果种植者。保罗·劳伦斯·邓巴的《下层生活抒情诗》(1896) 和《小屋和田野的诗》(1899) 都曾受到斯托夫人的影响，并且邓巴还写过一首致斯托夫人的诗。邓巴的小说不太出名，他试图从新的角度重述一些为人们熟悉的故事，因此他采取霍雷肖·阿尔杰的故事情节，写成了一个短篇故事《一个人的运气》，收入《吉迪恩的力量》(1901) 一书。

二十世纪下半叶社会历史学家们使用的语言已在二十世纪初的一些作品中显出萌芽：比如爱尔兰裔美国人的自传《从底层中崛起：亚历山大·欧文的故事》(1910) 和 584《普通美国人经历自述》(1906)，后者由十六篇有趣的自传性文章结集而成，作者中有意大利裔擦鞋匠罗科·科雷斯卡，血汗工厂工人、波兰姑娘萨迪·弗罗温，印地安按摩师阿伦拉德尼，华人洗衣工李周；几位隐去姓名的作者中包括一位以劳力抵债的黑人，一位爱尔兰厨师和一位日本仆人。这本代表了"美国下层人民"的《自述》是由汉密尔顿·霍尔特从七十五篇发表在《自立》上的文章中遴选编辑而成。哈钦斯·哈普古德在他的《城市街头的各种类型》(1910) 中用了整整一章来讨论"下层人民的文学。"阿尔比恩·图尔吉的小说《一个傻瓜的事业》(1879) 被称为"南方重建时期的《汤姆叔叔的小屋》"。有位人士在《现代》(1914) 上撰文评论英裔犹太作家以色列·赞格威尔的戏剧《熔炉》时指出，作者在安排情节上融汇了基督教文化和犹太文化，"如同《汤姆叔叔的小屋》为黑人鸣不平一样，《熔炉》一剧的目的在于为犹太人呼吁。"《饥饿的心灵》(1920) 的作者、犹太移民作家安西亚·叶泽尔斯卡在《白马上的红丝带》(1950) 中谈到，她曾在好莱坞创作"移民的《汤姆叔叔的小屋》"。

有些作家表现出揭示社会内幕的倾向，也有一些作家不断使用隔开局内人和局外

人的面罩意象，旨在让局外人不能进一步看清真实的美国；有时一些作家一方面像新闻记者一样，许诺要描写真实的美国社会，一方面又常常受到保罗在《哥林多后书》（3：13—18）中使用的面罩意象的影响。美国作家克里斯托弗·詹森的挪威语小说《帷幕后面》指出："在明尼阿波利斯，许多事情在帷幕后面悄悄进行着。"美国黑人废奴主义者、记者、诗人、节酒运动活动家弗朗西丝·E. W. 哈珀在1892年出版了她的小说《伊奥拉·勒洛伊；或，走出暗影》。弗朗西斯·拉·弗莱什的自传作品《中间的五个：奥马哈部落的印地安学童们》描写的是他在内布拉斯加东北部一所长老教会学校里的生活。这部作品旨在"揭示这个印地安孩子的本质和真实性格。"从菲斯克大学和哈佛大学毕业的黑人知识分子、《危机》的编辑（1910—1932）W. E. B. 杜波依斯在他著名的文集《黑人的灵魂》（1903）中，不断使用面罩的意象，使面罩成了全书的一个主题。这本集子直截了当地援引《汤姆叔叔的小屋》作为论理的依据。杜波依斯是这一时期美国黑人的中心人物，著作颇丰，他在获得博士学位以后又出版了开创性的城市社会学著作《费城黑人社会研究》（1899），此外还有自传和小说《寻取银羊 585 毛》（1911）等。杜波依斯最有影响的观点之一是从爱默生著名的"两重意识"的学说发展而来的。爱默生指出"两重意识"造成了我们相互隔膜的"双重的生命"，"一重是知性的生命，一重是灵魂的生命"（见《超验主义者》）。在杜波依斯《黑人的灵魂》里，"同是一个美国人又是一个黑人"这一"双重意识"被用于描绘对于社会面罩的心理体验。亚伯拉罕·卡恩曾动笔写一部标题为《隔阂》的作品，但并没完成。挪威裔美国作家亚尔马·约尔特·博伊森在他的《来自两个半球的故事》（1881）里谈论过"鸿沟"；安娜－玛丽亚·蒂博尔特的《两部圣约书》（1888）描写了居住在纽约市约克维尔的法裔加拿大人，该书也涉及到双重性问题。杜波依斯的"双重意识"启迪了众多志在促进两种有时互补、但常常相互冲突的群体认同的知识分子，加深了他们对这一问题的认识。

白人和印地安人混血儿查尔斯·亚历山大·伊斯曼毕业于英国达特茅斯皇家海军学校，他的自传《一个印地安人的少年时代》于1902年出版，1911年又出版了《印地安人的灵魂》，后者意在揭示印地安人的内心世界。毕业于亚特兰大大学和哥伦比亚大学的美国黑人作家詹姆斯·韦尔顿·约翰逊著有小说《一个曾被叫做有色人的自传》（1912）。出版商在该书前言中称："在这些书页之间，一张面罩仿佛被揭去了，展现给读者的是美国黑人自己的生活，读者在想象中被带进了黑人共济会一类的组织，恍惚间成了其中一员。"该书带给读者的还有这样一种认识：尽管表面上美国鼓吹黑白文化有机的融合，但并没有接受文化融合的主张。在故事的结尾处，叙述者已经放弃了融合爵士乐与肖邦、欧洲古典音乐和美国黑人音乐的努力，他悔恨自己疏于社会活动并且行为怯懦，不像布克·T·华盛顿或马克·吐温那样无所畏惧。约翰逊这部讽刺黑人后裔冒充白人的小说是匿名出版的，故事编得活灵活现，煞有其事。作者还曾遇到过一个人默认这本小说出自他的手笔。以后约翰逊觉得有必要写一本真正的自传，以避免人们对他笔下虚构的人物有各种猜测。约翰逊与他创造的人物共同之处是他们都认

为《汤姆叔叔的小屋》是一部"开人眼界"的小说，都认为美国文学艺术最杰出的成就是黑人圣歌、雷默斯大叔的种种故事、黑人步态舞和爵士乐。约翰逊干过相当一段时间的记者。1895 年他买了平台滚筒印刷机，开始自己出版《杰克逊维尔美国日报》，在该报上他曾劝告读者听取本杰明·富兰克林的建议："我们必须相互依靠，否则我们一定会被各个击破，被一个个单独地吊死。"1914 年，他担任了《纽约世纪报》的编辑，他给这家刊物下了一个明确的定义："种族刊物"。约翰逊对美国音乐和文学的贡献包586 括《人人引吭高歌》（美国黑人圣歌），《在竹林下面》和自传《沿着这条道路》(1933)。这部自传记载了一件事，说明了种族隔离时期约翰逊在文化上的成就。詹姆斯·韦尔顿·约翰逊和他的兄弟罗莎蒙德以及鲍勃·科尔一起在纽约搞音乐时，爱德华·博克在《妇女居家杂志》上发表了半数他们谱写的乐曲。当博克稍晚一些时候宣布将印行佐治亚州一个黑人的音乐作品时，他收到佐治亚州一个白人妇女写来的抗议信，这位妇女怀疑黑人是否有能力写东西登在《妇女居家杂志》上。在信的末尾，这位妇女要求博克"再给我们一些科尔和约翰逊兄弟谱写的黑人音乐"(她把他们当成了白人)。种族的分界和作者的身份比许多读者想象的更容易变动。

当然，我们也会遇到一些作者故意隐去自己的真实身份、假冒其他种族成员的人；这种情况有时是作者为了哗众取宠，然而有的作家这样做却是由于擅长描写其他种族的活动。亨利·哈兰在任英国《黄皮书季刊》文学编辑之前曾以西德尼·勒斯卡的笔名发表了一系列"犹太"小说，还颇受读者欢迎。在《确有此事：一个犹太音乐家的故事》(1885) 里，父母双亡的德裔犹太小提琴师欧内斯特·纽曼是第一人称故事叙述者，他无意中成了一个祖先诅咒的执行者，杀死了他的未婚妻薇罗妮卡·帕斯楚尔；这部小说还通过纽曼的朋友、把时间花在抽烟读报上的诗人丹尼尔·梅里维尔之口，表达了对美国熔炉文化以及其中的犹太成分的赞美。哈兰还以勒斯卡的笔名出版了另外两本小说：《犹太法典的束缚》(1887) 和《佩克莎达太太》(1886)。在《佩克莎达太太》里，纽约一个英法血统的年青律师在报上登广告招徕顾客，无意间却让佩克莎达太太（一位过去性情阴郁的德裔犹太美人）上了钩，以后成了那位律师的妻子。(虽然登启示寻人在美国报纸上早就有了，最早的这类广告也许要数 1831 年 10 月 1 日《波士顿向导报》上一位爱尔兰女移民寻夫的启示，但是在这本小说里，一个纽约的律师登广告拉生意依然被认为不合规矩，显得靠不住)。

保罗·劳伦斯·邓巴最有名的作品是《我们带着面具》之类的诗，或者是《马林蒂歌唱时》之类的黑人土语诗；同时他还试验以爱尔兰方言入诗（《机遇改变境况》这首诗的标题与亚伯拉罕·卡恩的《耶克尔，纽约犹太人居住区的故事》第六章标题相同)。报刊杂志的蓬勃发展推动了各种方言文学作品的出版。托马斯·纳尔逊·佩奇感伤的种植园故事最初发表在《世纪月刊》、《斯克里布纳氏杂志》和《哈泼斯月刊》上，以后编辑成书，取名为《老弗吉尼亚》(1887)。乔尔·钱德拉·哈里斯的雷默斯大叔的种种故事先是发表在《亚特兰大宪法报》上的。乔治·华盛顿·凯布尔描写克利奥587 尔人的故事刊载于《新奥尔良鸡毛蒜皮》、《斯克里布纳氏杂志》和《阿普尔顿氏杂

志》，以后汇编为一册，标题为《克利奥尔人的往昔》(1879)。芬利·彼得·邓恩刻划酒店老板杜利先生的幽默小品最初登在《芝加哥杂志》上，以后辑为若干分册，第一册是《战争与和平之中的杜利先生》(1898)。有时方言不足以表现英语里的"意第绪语色彩"，或者捷克语里的"英语色彩"，当这类情况发生时，作品里就出现了各种语言杂陈的有趣现象。因此，路易吉·多纳托·文图拉描写纽约意裔居民区的小说《佩皮诺》(1885；1913)虽是用法语写的，书中到处都可找到英文和意大利文的痕迹。这本小说讲的是作者与佩皮诺相识的经过，佩皮诺是一个十二岁的小孩，以擦皮鞋为生，他以前在维吉阿诺、现在在纽约的王子大街擦皮鞋。故事叙述者也是贫穷的意大利移民，他和许多人一样认为美国遍地是黄金（"我相信美国是一个马路上铺满了钱的国家"）——就像班扬的《天路历程》里的天国一样。文图拉想要挤进新闻界，但却在詹姆斯·戈登·贝内特的《纽约先驱报》和查尔斯·安德森·达纳的《纽约太阳报》碰了一鼻子灰。《佩皮诺》一书中各种语言杂陈的现象，倒是与有"一锅无名生物和东西的大杂烩"之称的克罗斯比街各种族混杂而居的情形相吻合的。

熔炉中各种文化的相互影响大概是这一时期文学最突出的主题。在一家早期挪威文报纸《威斯康辛州雷辛民主党人》1850年6月8日第一版里，编辑劝告斯堪的纳维亚人不要把自己当作"这一容纳多民族和语言的大锅汤里与他人无关的民族。"挪威裔美国人沃尔德马·阿热的《在通往熔炉的道路上》出版于1917年。种族间通婚和恋爱的故事充斥各个种族的文学：从尼尔斯·科尔金的挪威语史诗《威诺纳》(1878)到查尔斯·切斯纳特的讽刺故事《她的弗吉尼亚妈妈》；在后一部作品里，弃儿克拉拉·霍尔菲尔德大概是象征美国，她不愿承认自己血统不纯，尽管她的未婚夫、北方人温思罗普理解这一点并且深爱她。爱德华·金的《温雅的野蛮人》(1883)讲述的是有一半柴罗基血统的普莱曾特·梅里奈特和白种女人艾丽斯·哈勒尔森之间的爱情。埃玛·沃尔夫的《其它的事情是平等的》(1892)和伊莱亚斯·托本金的《威特来了》(1916)是犹太人和外族人通婚的故事。在《辛辛那提商业报》(1875年8月22日)里，爱尔兰-希腊裔记者拉夫卡迪奥·赫恩描绘了"巴克镇"种族混杂的情形。在那里，"所有的居民都是被社会抛弃的人，是命运把他们绑在一起的；"在那里，白种女人"对黑人劳工怀有奇怪的爱慕，做他们的情妇，和他们生活在一起。"爱尔兰裔美国作家梅恩·里德的《混血姑娘》(1856)，赫尔曼·麦尔维尔的《骗子的化装表演》(1857)以及威廉·克拉克·福克纳的《孟菲斯的白玫瑰》(1885)，都表现了对美国各种族共处的展望。《孟菲斯的白玫瑰》是极受欢迎的浪漫故事，出过三十五版，苏格兰-爱尔兰裔的作者（他可能是胡格诺派教徒）是威廉·福克纳的曾祖父。 588

新闻报刊的发展促进了十九世纪、二十世纪美国文学各种体裁和文化意识的发展。这不仅表现在"主流"文学、"种族"文学和报刊杂志之间在主题和传记题材方面的相互联系上，也表现在文学的体裁上。爱尔兰裔移民戴恩·鲍西考尔特一类的剧作家不仅使用报纸的表现手法（比如他在将主角偶象化的传记剧《富兰克林》[1856]或问题剧《黑白混血儿》[1859]中就是这样做的），并且在设计戏剧海报时也是按照报纸的

格式，配上耸人听闻的大字标题。在理论上给短篇小说下定义的，是新闻记者埃德加·爱伦·坡，这种文学样式在报刊上繁荣一时，被公认为是一种优秀的美国文学体裁。连载小说加强了作者同读者之间、读者同读者之间的认同。布兰德·马修斯著有《曼哈顿散记》(1894)；斯第芬·克莱恩的小品文辑录在《雨中的创伤》(1900) 里；威廉·迪恩·豪威尔斯著有《虚构的访问记》(1910)；马克·吐温和葛特鲁德·斯泰因虽然是极不相同的作家，却都搜集报纸的标题以备日后写作之需。在《美国见闻》(1907) 里，亨利·詹姆斯（他在1888年出版过一本不太出名的新闻体小说，标题很有趣：《反射镜》）说："'美国的'性格如同一口大锅，里面各物纷呈，这让你感到非常生动，几乎不能平静地应付"，他惊叹道："如此规模的交叉错杂，各种族成分如此地相互激荡，这一过程会产生出什么样的文化形态呢？"也许，在书刊杂志推动下形成的共识群体为我们提供了一个初步的答案。

沃纳·索勒斯 撰文　　李毅 译

女作家和新女性

“莫利·多纳休站起来了，成了一个新女性！”芬利·彼得·邓恩的《论新女性》(1898) 是以这句话开头的，该文是“杜利先生”讽刺性小品文中的一篇。在这个故事里，爱尔兰女人莫利向她的丈夫提出了严峻的挑战，她骑自行车，争取选举权，“穿妇女不该穿的衣服”。现在莫利宣称“她决不当男人的奴隶了”。因此，她这样的女人“想穿什么就应当穿什么，要自食其力，”她不想再在婚姻中依赖于一个“小丑”，不想再迎合男人一时的兴致了。 589

杜利先生的故事集中描绘了与传统模式相悖的男女关系，而最后莫利还是向她的丈夫缴械投降。社会现状最终并没有改变．“女人还是得呆在家操持家务”。然而，如果说莫利被买一张新披肩那样的价钱就软化了的话，她曾从事的事业却是不容漠视的。杜利先生在嘲笑十九世纪九十年代的新女性的同时，也肯定了她们的重要性。邓恩是美国第一流的政治和社会讽刺作家，以芝加哥为活动中心，他把“新女性”视为同美国在菲律宾群岛的军事占领，对古巴的军事干涉，人民党政治和德雷福斯事件一样的大事，这无疑是承认了“新女性”的地位。

事实上，正如邓恩认识到的那样，新女性之所以要求更多的关注，是因为到了十九世纪后期，她们以强健的姿态出现在社会和文学作品中。她们不仅体现了新的价值观并且向现有秩序提出了挑战。她们也影响了美国文学。从九十年代起，新女性的形象——独立、坦率、蔑视传统——在凯特·肖邦、艾丽丝·詹姆斯、夏洛特·珀金斯·吉尔曼、伊迪丝·沃顿、埃伦·格拉斯哥、薇拉·凯瑟、葛特鲁德·斯泰因等人的作品里得到了充满活力的表现，尽管沃顿本人也谴责过“让可怕的女人们满台子狂呼乱吼的……新理论”。在这之前的几十年里，新女性的形象在美国文学里还只居于次要的地位。尽管沃顿指责萨拉·奥恩·朱厄特同玛丽·E. 韦尔金斯·弗里曼的作品缛丽纤柔，但是新女性的观念已在她们的作品和经历里隐约显露出来，她们的作品因此在主题上具有冲破传统的意义。 590

在文学和社会历史的范围里一提到新女性，我们首先想到的总是在爵士乐盛行的二十世纪二十年代里那些剪着短发、打扮得像男孩子一样的摩登女郎，她们所要求的

个人自由是她们祖母一辈的女人不曾想过的。然而新女性也是几十年逐渐发展的结果。到了十九世纪九十年代，在蔑视中产阶级规范的潮流中她们成了重要的一分子。大西洋两岸的妇女都向作为父权社会基础的观念提出了挑战。

公平地说，从十九世纪八十年代起，新女性在理论上和事实上改变了美国文学的方向；影响了作家自身的生活，并且以新的人物、新的形式和新的主题充实了美国文学。在这一时期，男性作家的“成长小说”是以城市和工业化社会为背景的，他们的主题以达尔文主义之类的“科学”法则作为依据；而妇女作家则受到了新女性风气的影响，她们在作品中力图建立不同的意识基础，显示意识可以加以调整，以适应妇女崛起的形势。这些作品的构思是反传统的，是向作为男性作品思想基础的观念提出的挑战。

艾丽丝·詹姆斯是一个例子。从八十年代到她去世的1892年之间，她在日记和信札里对那些面对她的宿疾束手无策的男大夫们随处加以评论。有她的心目中，那些医生是社会权威和专门知识的代表，但他们却显得那样无能、呆板。作为一个病人，詹姆斯认识到那些男性权威“都是可怕的”，他们表现出来的是“无能的症状……滔滔不绝地说上几个钟头，却没有任何内容”。

詹姆斯的同时代人还向传统的爱情、婚姻、家庭观念提出了挑战。她们拒绝接受母爱本能和生儿育女是女人最高职责之类的“真理”。在萨拉·奥德·朱厄特的《乡村医生》（1884）中，有一个人物尖刻地指出：“并不是所有的女人都适合抚养孩子，许多女人在这方面彻彻底底地失败了。”在写作《觉醒》（1899）时，凯特·肖邦已寡居，有一个六岁的孩子，她笔下的一个人物蔑视“假冒天意的婚姻”，讽刺“那些崇拜自己的孩子和丈夫的女人们，她们泯灭了自我，还以为这是自己神圣的职责，还以为自己会因此腋下生翼，成为拯救他人的天使”，这个人物的思想观念是以她自己在生活中的体验为依据的。与这个人物观点相似的女权主义者们提出，如果传统的中产阶级妇女转而对运动和合理的服装感兴趣，而不是以搜集鲸须骨制品为乐事的话，那么她们的健康将得到改善。吉尔曼在她二十世纪二十年代创作的小说里也坚持这种观点。

新女性提出应通过工作而不是婚姻实现自我。在《乡村医生》里，萨拉·朱厄特笔下年青的女主角希望“她像男孩子那样受到训练，献身于工作之中！”当她拒绝当家庭主妇、决定要以专门技术为职业时，她觉得自己像“一个改革家、一个激进主义者、甚至像一个政治鼓动家”。她反问道：“难道你要埋没上帝给予我的才能吗？”并不单单只有朱厄特这么写，埃伦·格拉斯哥在《弗吉尼亚》（1913）里，挖苦了在南北战争后走向工业化的时代里依然呆在家里的南方淑女们。她挖苦地写道，对一个母亲来说，“训练女儿从事任何赚钱的工作，以便使她不再干贫穷的淑女天生就应该干的家务”，那里很丢人的事。格拉斯哥、朱厄特和其他一些人在从事专业写作的活动中，能够体会到并且向读者明示了通过在家庭范围之外的工作实现自我的重要性。

文学作品着力表现新女性的一个重点是她们的性自由观念，这包括放弃或选择配偶与婚外性伴侣的权利。在二十世纪二十年代，玛格丽特·桑格的避孕诊所在纽约市

开张时，新闻记者们宣称："在美国，性的时代已经来临"。当时一些文学作品坚持说性自由是女人的特权。肖邦在（死后发表的）故事里描绘了一位已婚妇女某天下午与她以前的追求者之间的性爱行为："她的结实而富于弹性的肌肤……这时第一次认识到了自己与生俱来的权利"（《暴风雨》）。肖邦认为，一个女人的婚外恋情可以同美满的家庭生活并存不悖。

从十九世纪九十年代起，新女性有了清楚的形象，这一形象是通过理智的分析，通过揭去"淑女们"的神秘面纱而塑造起来的。像杜利先生的莫利一样，新女性既可以下定决心自食其力，也可以像弗里曼、吉尔曼、凯瑟、格拉斯哥和斯泰因一样，相信在婚姻和家庭之外能实现自我，并且视婚姻和家庭为一种奴役。埃伦·格拉斯哥对此有所评论。她笔下的弗吉尼亚·彭德尔顿"让母亲奴役她，因为在她所处的时代，母 592 亲奴役女儿还是极自然的，并且她还不够独立，不能够对习俗传统提出质疑"。

正如格拉斯哥所表明的那样，有意识的选择本身就是新女性的标志。所谓新女性，在很大程度上指的是中产阶级妇女。因为家庭佣人和工厂工人等社会经济层次较低的妇女，不可能随心所欲地按照这种原则重组自己的生活。而对于条件优越的新女性，这种原则却是至关重要的。她们的新观念并不是一时心血来潮或者是出于个人怪癖，而是建立在对当代社会中妇女地位的理性的（同时也是令她们苦恼的）分析之上的。凯特·肖邦的《觉醒》中的人物埃德娜·蓬特利尔，一个中上阶层的妇女，既为人妻又为人母，现在却决定走"自己的路"。她认识到："当你还需要靠践踏他人的生命和情感、要靠损害他人的利益而生活时，……你的生活就会有太多的缺陷"。埃德娜很早就明白了"在行为上遵循习俗，在内心里却提出质疑"的两重性。但是新女性并不甘心于继续遵循这种双重的行为模式，不甘心于维持这种一方面顺应习俗，一方面又心怀不满的局面。同埃德娜一样，她们所提出的首要要求在很大程度上是性方面的，这无疑是向当时的社会道德提出的严峻挑战，因为她们并不能简简单单地归入妓女或者堕落女人一类。她们的激进主义出于个人的决定，而并非一个有组织的政治运动。在新女性的历史中并没有召开集会或代表大会之类的记载。从这一层意义上说，这种激进主义是个人主义的，其涉及的范围（从性方面的态度到服饰的选择）取决于个人的好恶。

如此说来，新女性的形象可以说是给肖邦、吉尔曼、凯瑟、沃顿、格拉斯哥等等有抱负的女作家提供了一个自强不息的模型。这些女作家都出身于中产阶级（除了沃顿来自上流社会），当杜利先生的"新女性"出现在美国报纸上时，她们的年龄小则二十多岁，大则四十来岁。此时，对这些作家来说，新女性的主题在文学上也直接是一个继承问题。十九世纪美国文学的女作家前辈们（比如畅销小说作者路易莎·梅·阿尔科特、苏珊·沃纳和哈里叶特·比彻·斯托）在其受人欢迎的作品里，只是隐晦地显示出了离经叛道的倾向。她们的作品大体上与她们所处的那个视贤淑善良、依恋家庭为妇女完美理想的时代相吻合。从现在看来，新一代的美国女作家肩负起了修正的任务，在作品中有系统地表达新女性的观念似乎是不可避免的了。

沃顿、凯瑟、格拉斯哥和其他一些作家的确抓住了这一时机，但也并非一蹴而就。593 来自社会文学各方面的强大力量捍卫着旧的传统，阻止新女性的成长。在新时代女性有奋斗向上的精神的同时，她们也可以变得像一幅幅漫画那样滑稽，这一点在杜利先生的描述里很明显。一些女作家在如此惹眼、如此专横的新女性面前退缩了。伊迪丝·沃顿就对自己的小说《圣殿》(1903) 里的人物维恩小姐怀有恶感，这位小姐"明显属于新派人物：她是一个热衷于狂热的活动的年青女子，总是不分场合地点四处发表对事物的看法。她变化莫测，让人说不准她有哪一类的人"。持这种批评态度的不只沃顿一人。埃伦·格拉斯哥的《一个小行星的盈亏》(1898) 里，有一个片段描写了纽约三个摆出一副新女性姿态、实则很平庸的南方美人。她们认为亚拉巴马州的姑姑们"没有根据地把新女性视为蒙上画皮的魔鬼"。但这几个年轻的南方女子的谈话却暴露了她们的新女性理想流于表面，的确是肤浅的。其中一个评论说，认真对待男女之情就只能是"成天呆在家里，变得肥胖臃肿，一个接一个地生小孩"。她断言，女人在婚姻生活中变得肥胖臃肿的事实"比任何离婚法庭的统计数字都更有力的说明了爱情的坏处"。这些描述是可以说明问题的。小说家们以怀疑的目光审视新女性：新女性在沃顿的笔下是野心家；在格拉斯哥的笔下是装腔作势的家伙，她们首要的目标是追求时尚。即使作家们自己涉及新女性的领域，在描写通奸、婚姻破裂和女性追求事业成功等主题时也抱着这种怀疑态度。

沃顿、格拉斯哥等作家并不喜欢添油加醋，对这一点我们必须承认、难怪她们在一定程度上与新女性的人物形象保持着距离；而一些最著名的男性作家则攻击新女性，其目的只是维护传统的妇道，或者惩罚蔑视妇道的女性。威廉·迪恩·豪威尔斯、杰克·伦敦等作家对新女性大加以挞伐，甚至亨利·詹姆斯也是如此；但是如同杜利先生的莫利一样，他们笔下的新女性只是突然间有了地位的暴发户或者是叛逆，男性权威最后注定要使她们屈服；并且她们有易为时尚、浮华、社会习俗所左右的毛病，自身也会不攻自败。例如，在《铁的道路：一个阿拉斯加传奇》(1913) 里，畅销书小说家雷克斯·毕奇记叙了一个从阿拉斯加丛林里向外界寄送故事报道的女记者，她在言辞上强硬地坚持新女性立场，但却为男主角料理家务，还偷偷地把她在育空河地区的帐蓬里装饰上粉红的薄纱和缎子，这一切都证明了她女人的天性。

圆滑的男性作家们表现得更隐晦一些，但同样也是意在瓦解新女性。他们在作品里表现新女性，其根本目的是抹煞她们的力量。在詹姆斯的《贵妇人的画像》里，作为新女性一员的记者亨里埃特·斯塔克波尔举止傲慢，实则智力愚钝。詹姆斯说，她如同一列轰隆隆行驶的特别快车，代表了充满运动和粗野的力的未来。在詹姆斯的虚构世界里，亨里埃特的性格本身不仅降低了她的重要性，并且实际上也让她失去重要594 性。而在同一本小说里，具有自由精神的女主角伊莎贝尔·阿切尔表面上新女性派头十足，最终却证明是一个遵循传统的人，完全不是什么新女性。她退到一场荒谬的婚姻中去了，照詹姆斯的说法，这是因为她在骨子里是一个传统主义者，还因为她不是以缠着她不放的求婚者为代表的男性力量的对手。伊莎贝尔是遵循传统的，亨里埃特

则常常是荒谬可笑的。作者通过她们两人破坏了新女性的观念。

这样做的不只詹姆斯一人。他的朋友豪威尔斯同样贬低自己笔下的新女性。在《安妮·基尔本》(1888)里，安妮女士决定不过游手好闲的无聊生活。有人告诉她，"如果你想要有主见，有爱心，那你所需要做的就是争取去拥有"。但是给她这番劝告的人，同小说中其他给人忠告的人物一样，是一位有权威的男性。有一次安妮听取男人的劝告，"如同年轻女子接受舞会的邀请一样"。这种比喻本身就说明了豪威尔斯想要控制他的新女性。在政治上安妮成为了一个社会主义者，并且参加了以合作互助的生活为目标的俱乐部的工作。然而豪威尔斯还是坚持把她的生活方式描绘得彻头彻尾地符合传统。他严格地限制新女性的行动范围，想让她们与家庭小说中的女主角们一模一样。

男性作家在作品中给非传统的女性安排了不同的命运。在杰克·伦敦的《大房子里的小妇人》(1916)那个尼采、达尔文的世界里，我们遇到了波拉·德斯廷·福雷斯特，她是女性骄傲的化身。她骑术高超，敢从高处跳水，善绘人像，会弹钢琴。她扮演起拉赫曼尼诺夫来"惟妙惟肖，就真像是一个男人"。她坦率直爽，刚强而又多情，这一切都使她魅力无穷。每一个男子都爱她，而她也同时爱两个男子：她的丈夫和丈夫的一个朋友。她必须在两人之间作出选择，但她却办不到。伦敦让读者们以为他们会看到一个勇敢的女子努力去冲破传统的束缚、创造自己的生活，然而作者给她设计的解决办法是什么呢？——自杀。看到自己将会给爱人带来痛苦，这位不遵循传统的新女性牺牲了自己。这就是说，伦敦让她最后死得完全像一个真正的传统女性。她和数百年来小说中描写的因一念之差而轻生的女子们并没有什么不同。伦敦创造了一个新女性角色；却没让她充分发展，而是中途又退回了传统。

甚至一些女作家在表面上也鼓吹新女性的观念，但实际上却维护保守的传统。写长篇小说和短篇小说的玛格丽特·德兰就是一个恰当的例子。她著有《海伦娜·里奇的觉醒》(1906)和《铁腕女人》(1911)，然而她却是利用新女性的题材来反驳新女性 595 的观念，以维护保守的现状。德兰强调指出，自我完成是一个危险的目标。她笔下追求这一目标的女性人物们，一个鼓吹妇女参政，另一个是实业家，而她们却显得荒诞可笑。德兰断言，真正的、更高层次的完成是履行身为人妻人母的责任，以及社会赋予女性的责任，以使传统的家庭社会结构得以延续。

新女性作家面对这一类守旧的主张，不得不小心翼翼地前进，还得冒被否定、甚至遭人怒骂的危险。凯特·肖邦的《觉醒》一出版就受到敌意的抵抗，被攻击为"性小说"。在这里可以看到横在新女性作家面前的重重障碍，并且也可以明白为什么早期新女性作家朱厄特和弗里曼要对自己激进的冲动加以掩饰。攻讦新女性的还不止是声名显赫的男性作家们，保守的女作家也在警惕地捍卫着传统。她们鼓吹家庭至上，以抵制新女性。看看十九世纪末二十世纪初一段时间里出版的旨在给予妇女以指导的一类小说，就可以明白美国主流文化是如何抗拒新女性作家的。而新女性作家想要占一席之地，还必须从主流文化中争取读者。当时男作家的小说随处可见的描写是贪污腐

化、离婚、人性的残忍和令人痛苦的贫穷（豪威尔斯、斯第芬·克莱恩、弗兰克·诺里斯和汉姆林·加兰的作品就是如此）。在这个新女性的时代，女作家写的许多小说却是温情的浪漫故事，其间少女身处险境，勇武的骑士挺身相救。像玛丽·约翰斯顿的《拥有并且保持下去》（1900）和葛特鲁德·艾瑟顿的《佩辛斯·施巴波克和她的时代》（1895）之类的小说则说明了感伤浪漫传统仍然延续不断。

此外，许多出版物还鼓励妇女去追求更高层次的精神和理性的生活，玛丽·R·梅莱迪博士的《完美的女性……妇女医疗卫生指南大全》（1901）就是一个好例子。在前言里，梅莱迪说：

> 妇女在许多生活领域和事务中的努力与成功日益引人注目。我们钦佩她们扮演的新角色，钦佩她们在社会、文学、科学、政治、艺术各个领域里争取成功的努力。同时，我们也不应忘记女人在生活中最神圣最崇高的使命——妇道和母性。

作者是一个有医学和哲学两个博士学位的妇女，她强调只有身体、智力和精神上的完美才能使妇女"永远牢牢地居于崇高的地位"。妇女在思想方面的崇高在莉莲·怀汀《美丽的世界》（1897）里含蓄地表达了出来，这本小说里有一章专写"现代女子科琳娜"，一个"投身于专业技术和工业世界"的职业女性。作者最为关注的是科琳娜举止的优雅温柔、思想的崇高脱俗。"在工业社会已向妇女敞开大门和妇女已经跨入其中的各行各业中，"怀汀太太写道："优雅、周到、讲礼貌的品德都比狂妄自大，自私自利和粗鲁无礼更受人们的欢迎赞许。"作者问道，为什么妇女要放弃"高层次的优良品质而自贬身份，去争斗、去强求呢？"如果事情做错了，她建议说，"就应当坚决地使自己处于较高层次的思想或情绪状态，以弥补缺陷。我们应当变虚假为真实，变急躁为令人愉悦的谈话，变怀疑、不信任为信心。"

596

马里恩·哈兰的《夏娃的女儿们；或，女佣、妻子和母亲们的常识手册》（1902）是女作家自己现身说法。这本介绍妇道的书敦促妇女们在婚姻和母性中寻求自我完善，并且这本书是写给"我们当中那些口齿伶俐、或者文笔流畅的女子，那些艾米莉·勃朗特一类的女子"看的。然而，这"一类的女子"干的工作被认为与传统女性做女红别无二致。她们在白纸上笔走龙蛇，倾泻诗的想象如同绣衣针在棉布亚麻上穿梭进退。作者的意思是清楚的：在十九世纪末二十世纪初，妇女的作品必须要涂上一层针线盒的保护色。

事实上，把写作比为缝纫女红，其作用还不仅仅是把女作家们的写作与家务劳动等同起来。把作家比成裁缝的目的还在于掩盖或者否认写作实质上是一种向外扩张的艺术。夏洛特·珀金斯·吉尔曼的《黄色的糊墙纸》（1892）里的女故事叙述者说，尽管写作的尝试是令人疲倦的，并且受到"他们"——家里的男人们——极力的反对，她还是坚持写下去。吉尔曼自己也知道，"奋斗"和"争取"是作家在交易中的股票。

"优雅"、"周到"、"谈话令人愉悦"与文学的真实天生就互不相容。新女性作家懂得这一点。玛丽·韦尔金斯·弗里曼钦佩艾米莉·勃朗特，因为她能够"理解原始的兽性和激情"，因为"她刻划人的残忍粗野就如同其他妇人摇动彩扇一样熟练"。肖邦也是如此，她让埃德娜理解到，爱和性欲同时存在，但两者间没有联系，因此生活是"美与兽性并存的怪物"。

沃顿同样也明白作家必须正视人性所有低下的本能冲动；虚假的文学却只会否认这些冲动，还自以为是匡正社会的灵丹妙药。在《德特雷曼夫人》里，她用一个受到庇护的妇人来暗指站在作家对立面的人们。那位妇人说："我们享有那么美好的事物，就应当不理会……丑恶的存在"。这种"热情的陈词滥调"让人"保守僵化"。格拉斯哥说掩盖现实是出于对女性教育的错误观念。在《弗吉尼亚》里，她嘲笑南北战争后那些南方的上流妇女们，她们教女儿读的是那些"甜蜜的故事"，莎士比亚也是删改过 597 的洁本，"她们怀有天真的想法，以为承认一桩邪恶就是……赞成它的存在"。她们教育理论是"一个女孩对生活知道得越少，她对克服生活中的困难就越有准备"。

新女性的作品批判、甚至公然反抗传统价值观念，但是凯特·肖邦的命运却足以说明，当一个女作家敢于"以奇谈怪论"示读者、冒犯了传统习俗时，文化会怎样惩罚她。肖邦的创作在《觉醒》里达到了顶峰，这本小说清楚地描绘了女人的性渴望。作者遭到了读者的抵制，书评充满敌意，她的出生地圣路易斯的图书馆也拒绝外借她的小说，圣路易斯的艺术俱乐部也有意冷落她，拒绝接收她为会员。朋友们躲着她，因为评论家们把《觉醒》视为病态、粗俗、有害于读者的作品。肖邦的一个朋友说她被"击倒"了，在她以后生命的最后五年里，她很少动笔写作。正如她自已在一篇短文里写的那样，她感到"被遗弃在路边"，也正如拉萨·齐夫所准确描绘的那样，她"在一击之下沉默了"。

因此，新女性作家是在走钢丝，她们需要在作品中说真话，同时得作好准备因这种坦率而遭读者的排斥。她们拒绝给自己涂上家庭温情的伪装色，然而她们中许多人在另一领域里得到了承认——那就是乡土文学。到了晚近一些时候，也就是说到女权批评家开始重估她们的作品时，朱厄特、弗里曼、肖邦、格拉斯哥和凯瑟都被认为是乡土文学作家，甚至是具有地方色彩的作家。批评家认为她们忠实地描绘了特定地理区域内语言和风俗习惯的文化模式，笔端常常带着怀旧的情感。照这样的看法，朱厄特同弗里曼的作品是为昔日的新英格兰作传，格拉斯哥记载的是南方的弗吉尼亚的历史，凯瑟笔录的是她的故乡、拓荒者们的内布拉斯加的风貌，肖邦描写则的是路易斯安娜法裔居民的风土人情。从比喻的意义上说，沃顿也可以算一个乡土文学作家，她的乡土是上流社会，同时她也在《伊坦·弗洛美》(1911) 和《夏天》(1917) 里用阴郁的自然主义笔法描写了新英格兰。

乡土文学作家这一标签在一定程度上是合适的。朱厄特以生动的笔触勾勒缅因州农村，而弗里曼的故事集（比如《平凡的浪漫故事》[1887] 和《一位新英格兰修女》[1891]）记述了新英格兰的手工制品在美国都市化进程中迅速消失的事实，比如印花

布、由各色花布补缀而成的被子、手工编织的地毯、彩色装饰补丁、让人难以忘怀的家制“棕色面包和薄酥饼——这些食品是爱和烹饪术的见证”。在格拉斯哥的作品里，我们可以看到弗吉尼亚的忍冬、玉米粉制的“肥皂”、忠实的黑佣人、薄荷威士忌、人们追猎狐狸的活动。而肖邦的小说里有大量关于路易斯安娜州法裔居民风俗的描写，在那里妇女喝葡萄酒和烈酒，抽烟，喜欢听男人讲淫猥的故事。肖邦的《河湾人》(1894) 和凯瑟的《哦，拓荒者们!》(1913) 表明了乡土色彩对都市读者的吸引力，美国的迅速城市化使这些读者充满了怀旧的情绪。在展现区域性事物的表面下，这些女598 性作家开拓着妇女生活题材的领域。她们在这个新女性的时代里最重要的目标是为女性划出自己的领土。她们是乡土文学作家——但并不仅仅是批评家们通常认为的那一种乡土文学作家。表现美国的地理构成了她们作品的重要部分，但是她们更致力于开拓反映女性生活的领域，这一领域包括女性内心和女性所处的环境两个方面。

这些新女性作家坚持认为，“对事物提出质疑的内在生命”必须得到充分的自由。因此，她们所渴望的，与其说是学校的正规教育本身，还不如说是这种教育能给予的意识和知识。这里的前题是妇女必须具备充分的理性，她才能掌握自己的命运。如果不是作家们对此大力鼓吹，如此基本的一个论点似乎并不值得强调。她们知道推崇“完美女性”的风气实质上是否定、压抑意识，是出于“想象力和编造故事的习惯”。《黄色的糊墙纸》里的丈夫是一个理性主义的医生，却处处限制妻子的自由，禁固她的身体和心灵，逼得她发疯。

肖邦从人性的原始状况来讨论意识问题。她写道，人类世界的开端“必然是浑沌模糊、缠结混乱、十分令人不安的”。“能够走出这一混乱状态的人是多么少啊！而在纷乱中毁灭的人又是多么多啊！”在肖邦的词汇里，毁灭、特别是婚姻中的毁灭，指的是没有意识的存在。肖邦笔下的埃德娜最初时就是如此，“在我们散步、走动、坐下、站起来的时候，在我们做着一件件单调的家务活时，我们的思想并没有运转”。用格拉斯哥的话来说，妇女成了机械玩具，“生下来是为了装饰，而不是为了思想。”沃顿笔下的安娜·丽丝（《暗礁》[1912]）就是这样一个活玩具。她的童年是在“一个视不合常规的事为不道德或没有教养、并且不与情感强烈的人来往”这样一个家庭里度过的。沃顿以后将这个人物加以改造，变成了《天真的时代》(1920) 里的梅·韦兰。韦兰的未婚夫知道“作为一个正人君子，他的责任是向她隐瞒自己过去不光彩的事，而她作为一个到了出嫁年龄的姑娘，则应当没有什么不光彩的事可以隐瞒。”梅被“培养成一个没有……生活经验，没有各方面的才艺和判断力”的女子，注定会像她母亲一样，“成为一个天真得不可救药的中年妇女”。

为了全力反抗这种貌似合理的“天真”，涉足女性意识这一“乡土文学”领域的作家们以这种意识为武器来攻击传统观念。这群作家各不相同，从朱厄特到沃顿，都没有一致的技巧、风格或主题，我们无法简单地概括她们的共通处。然而，走向自觉，获599 得独立的存在，就是去获得一种足以摧毁那些神话的远见卓识。那些女作家，从弗里曼到年青的葛特鲁德·斯泰因，都纷纷揭露“完美女性”的神话以及与其互为表里的

男性社会。公平地说，新女性的意识激励了所有这些女作家去创作反抗传统观念的小说，去严厉地抨击社会现状以及维护这种现状的价值观念。

从十九世纪八十年代开始大量创作的弗里曼，就是说明这一点的很好例子。她不能完全接受在二十世纪一二十年代一般流行的新女性思潮，因而在作品中表现的行动就有局限性。“女性的不足挂齿的武器，”她如此描绘自己笔下的一个人物的力量，无意中也是在说自己。在故事《克里斯玛斯·詹妮》（收入《一位新英格修女》）里，弗里曼告诫妇女们在一个男性文化里要谨慎地使用妇女的权利。当为一个被他人认为行为异常的邻居辩护时，女人可以“因为爱与恨两方面的情感而失去自我控制”，以至于她“讲话会如同念诗一样”，因此在男人们的眼中，她“不正常得让人害怕”。弗里曼在此间接地揭示了自己在文学上的两难境地。作为一个女作家，她必须要有激情，但是表面上她又必须加以克制，唯恐被那些捧读鼓吹谨守妇道书籍的女人们和构成社会既成权利的男人们（以牧师、律师和农场主等为代表）视为不正常得可怕。在文学上向传统挑战的同时，还必须不超过这些人认为正常的范围。

因此弗里曼成了一个隐蔽的革命者，她的许多故事就揭示了这种倾向，如《乡村歌者》、《丽迪妹妹》、《克里斯玛斯·詹妮》、《一只教堂的老鼠》和《‘母亲’的反抗》。所有这些作品描写的都是妇女意志的胜利，每一篇都刻画了一个过着安静日子的妇女，而在这安静之中却蕴藏着“革命的因素”。她笔下的人物坎达丝·惠特、波利·莫斯、凯里太太、赫蒂·法菲尔德和萨拉·佩恩，都是起而反抗的妇女。赫蒂·法菲尔德（《一只教堂的老鼠》中的人物）说：“许多不属于男人们的地方也让他们占据了，仅仅就是因为他们使劲向前挤，把女人们推到后面去”。她是一个无家可归的女人，她超越了社会让女性扮演的角色，在她所在的地区的妇女们的支持下，在男人的领域里占据了一席之地。萨拉·佩恩（《‘母亲’的反抗》中的人物）把全家从狭窄的小屋搬到了宽敞的新库房时，她也有了一块自己的地盘。萨拉“陶醉于胜利之中”。在这故事里，她的胜利让男人们和她那哭泣的丈夫一样，一时失去力量，显得束手无策。但是弗里曼也限制妇女的革命，或者换句话说，既然她不想激进得“不正常”，革命本身也就限制了弗里曼在作品中表现的行动。她的反叛者们，不论自己居住的新英格兰村庄多么平和，却扬言要推翻旧秩序，要按照她们从别处学来的、又转面向他人宣传的新意识改造社会。然而，弗里曼作为一个作家却坚持写“正常的”，不让读者感到害怕 600 的小说。（她所描写的最激烈的革命也太陈旧，不足以煽动他人造反，或者使人情欲高涨。）她批评社会现状又不愿完全推翻这一现状，这使她在形式和主题上陷入了窘境。为了保全她笔下反叛的妇女们的形象完整统一，她就只好让自己最深刻的主题悬而不决，不了了之。

萨拉·奥恩·朱厄特是另一位新女性运动的先驱，她也探索既能使女性意识得到维护、又能让社会接受这种意识的途径。朱厄特是缅因州一个医生的女儿，当初她在考虑学医时强烈地感受到了社会对妇女从医或从事其他专门技术职业的憎恨。她的女权政治观因此而逐渐形成。在《乡村医生》里，朱厄特申明了她的女权原则，这些原

则在她成为一个职业作家后也继续奉行下去。

她的作品选择乡村田园作为背景，这在形式上限制了她的新女性主题。她拘泥于田园文学的传统，这也让她的作品注定不能以论战的调子响亮地鼓吹新女性主题。比如，在她公认的杰作、中篇小说《尖尖的枞树之乡》（1889）里，人物的性格是按性别划分的。在这个缅因州傍海的村落里，男人们年老体弱、糊里糊涂。在朱厄特的世界里，只有女人才具有洞察力和主动性，特别是阿尔米拉·托德更是出类拔萃：她慷慨大方、敏锐、爱社交、独立、达观、公正；她“卓然而立，如同一尊石像，伟岸而气派不凡”；——这还不够，她同希腊神话中的美狄亚和安堤戈涅一样，像一个“先知”。朱厄特的尖尖的枞树之乡，借夏洛特·吉尔曼的话来形容，是一片“女性的疆土”。

然而，朱厄特的嗓门并没有大到女权主义者那种向男性挑战的程度。她大致是在田园诗文学传统的范围里写作品的，这就使她的新女性题材变得温和。“也许可以说托德太太属于任何时代”，她写道，“就像忒俄克里托斯的一首田园诗一样”。这位公元前三世纪的希腊诗人描绘西西里岛淳朴的乡村生活，以取悦于老于世故、天真已失的亚历山大时代的人，这就像交游广泛、精通世故的朱厄特把缅因州的农村生活展现给美国城市里的知识分子看一样。她笔调忧伤，忠实于田园诗传统，这使得她在《乡村医生》里作为个人信条激烈地提出的新女性女权“原则”显得不那么尖锐。在形式上，田园诗色彩也使她的反传统变得温和。

到了二十世纪最初的十年，美国新女性作家在表现女性意识方面渐渐不再受形式和笔调的束缚。在以十九世纪七十年代的纽约为背景的《天真的时代》里，沃顿笔下的妇女实际是女性意识的化身。美国出身的伯爵夫人埃伦·明戈特·奥伦斯卡敢于直面“人生的真实，不论它有多么丑恶”，因此她再也无法满足于“无知的幸福”。正是601 这种反传统的观念让她拒绝与那位有妇之夫私奔，在她看来这种行为过于天真。她比他更有经验，更加意识到社会规范的力量，她知道社会的结构会把浪漫变成卑劣。描写他们两人的场景充满着性的活力，但是沃顿从来没有让埃伦失去她对社会文化的远见卓识。

然而，新女性的反传统意识也可能带来问题，这一点可以通过肖邦的《觉醒》窥见一二。女主角埃德娜·蓬特利尔是新奥尔良一位商人的妻子，她有两个小男孩，知道自己为了孩子可以牺牲生命，但却不愿牺牲自我。埃德娜走向女性意识的过程包括一段没有结果的婚外恋情，肖邦在描写她与另一个人幽会时，将象征冲破社会束缚的大海细致地显现在读者面前。

一些读者认为埃德娜到最后也还是个妖冶的浪漫女人。照这种看法，浪漫的埃德娜最终还是做着在浪漫的爱情和艺术中实现自我的美梦懵懵懂懂地死去的。如此说来，达到真正觉醒的、最后能够以批判的眼光分析社会和爱情的并不是埃德娜，而是作者兼故事叙述者肖邦。

然而，那些视埃德娜·蓬特利尔为新女性意识典范的读者却认为她是反对传统的爱情、为母之道和婚姻的。她想到了一般人没有想到或不敢想的问题，并且把自己的

想法以斩钉截铁的口气道了出来。作者本人当然和她意见是一致的。因此，我们可以认为埃德娜已意识到了女性的内心生活。她在小说中各处发表的言论对文化作出了公正确切的评价，同时也剖析了女性心理、揭开了爱情、婚姻和为母之道神秘的面纱。觉醒的定义就是抛弃那些传统的观念。埃德娜说，"也许还是应该觉醒，就是因此痛苦也值得，这总比终身为虚幻所蒙蔽好"。

然而，《觉醒》让我们看到了新女性小说的关键问题。女性意识一旦获得并且能与那些有害的神话相抗衡了，那么剩下的会是什么呢？除了反传统，女性意识的终极用途是什么呢？

肖邦的小说引发了这个问题。它表明在觉醒之后并没有进一步的超越：像埃德娜这样的女人陷入的是双重的束缚。在青年时代，她充满了浪漫的情愫，而觉醒后的成熟却让她不可避免地对事物感到厌倦。她的女性意识来之不易，但现在拥有了却不知派什么用场。超越有害的幼稚或者说走出未觉悟的单调意味着跨进这个给人束缚的世界。埃德娜（和读者）到书的结尾处才明白这一点。埃德娜到此已无路可走，只能纵 602 身跃入大海的怀抱。她认识到残酷的觉醒之后并不存在超越，摆脱了幻觉，面对的却是不堪忍受的生活。这个故事描绘的是从浪漫的幻觉到坠入深渊全部的不连贯的过程。

作者想让我们把埃德娜的死亡之泳看作在文化上心理上都不堪忍受的生活中的存在主义行动。但是埃德娜因厌倦而自杀，而自杀又毁灭了她来之不易的意识，死亡之泳也就使我们对女性意识的作用产生了怀疑。埃德娜成了 F·司各特·菲茨杰拉德笔下那个浅薄的戴西·布坎南的前驱，肖邦在创作时并没有预料到这一点。戴西在《了不起的盖茨比》里问道："我们如何打发今天下午的时光呢？……明天，以后的三十年又怎么排遣呢？"事实上，肖邦并没有答案。她给埃德娜设计了如何才能觉悟，以及如何才能通过觉悟扩展知识的途径，但除此之外还应当做什么她自己也不清楚。那表面上耀武扬威的死亡之泳极富戏剧性，其目的在于掩盖肖邦的窘境，这也是新女性作家们的窘境：女性意识本身已经是一种负担，成了一个横在她们面前的问题。

反传统的新女性作家以不同的方式寻求这个问题的答案。但是她们都提出这样的问题：女性意识怎么才能给人以力量？妇女的力量应当以什么形式表现？寻求与新女性意识相适应的形式结构的努力，反映在不同体裁的文学里，其中包括日记、乌托邦小说和类似自传的作品。吉尔曼、沃顿、格拉斯哥、凯瑟和斯泰因对女性意识的侧重点看法各不相同。她们不仅在男性作家以城市和工业化社会为背景、以各种科学法则为依据的成长小说之外另寻答案，同时也在寻找不同于《觉醒》中那种绝望的答案，《觉醒》断定了妇女们从幻觉中醒来就意味着选择死亡。

艾丽丝·詹姆斯却兼顾了两方面：既选择了死亡，同时在她死亡之前的一段时间里又以冷峻的客观态度宣布她生存的条件。她是著名小说家亨利·詹姆斯和著名心理学家威廉·詹姆斯的妹妹。她选择死亡作为她的专业领域，并且以此为据点同兄弟们竞争。她以狄金森那种冷嘲的超然调子（狄金森是她钦佩的作家）说自己的研究项目是"让我自己死亡"，特别是她发现自己患有乳腺癌时，这种"手可以感受到的疾病"

可以"满足"她的"期望"。怀着以一种尖锐的嘲讽(这种嘲讽以后很快就在现代艺术中蓬勃发展起来)表达的"科学精神",詹姆斯拒绝虚幻地"漂入……神圣死亡的深海",她拒绝了这种"诱惑",也就是在即将来临的死亡面前拒绝选择凯特·肖邦笔下的埃德娜走过的道路。她把肿瘤比喻为"我乳房里一块邪恶的花岗石",把心脏比喻为"乱敲的小锤",这表明她以具体的事物表达思想,也表示了她对十九世纪后期已经衰落的超验主义的否定。詹姆斯的观点本身也是对陈腐的浪漫主义风格的批驳,那些鼓603 吹"完美女性"的书籍正是劝告女作家们用这种风格写作的。

艾丽丝·詹姆斯事实上直接站在了促进了并且提出了改变男权文化的思想夏洛特·珀金斯·吉尔曼的对立面。詹姆斯跟弗里曼一样意在深入地了解不平等;吉尔曼则提出计划,意欲消灭不平等。同艾丽丝·詹姆斯一样,吉尔曼终身忍受精神疾病之苦,她一定会同意詹姆斯临终时说的话:"精神上的紊乱和神经上的恐惧使灵魂麻木"。然而,吉尔曼的意识从本身和自我扩张出去,表现到社会和功利上去了。她的小说有一个总的目标,她认为一个重组的社会可以减轻、事实上还可以消除精神痛苦。吉尔曼除了乌托邦小说《女性的疆土》之外,还有故事《当我是一个女巫时》、《如果我是一个男人》、《小房子》和《改变》。在这些作品里,她描绘了改变环境的可能性,这些改变包括公共食堂、幼儿园、彬彬有礼的社交、服饰的自由和男性女性都有满意的工作。吉尔曼的小说以皆大欢喜结尾,但她并不是把这样结尾作为止痛剂,而是借此表现对个人和社会进步的信心。她明显地避而不提自我形式的心理和社会过程。吉尔曼断言妇女的力量是理性的,充满人性的,因而可以规定新生活和新世界。

并非每一个新女性作家都坚持社会经济的重新调整。埃伦·格拉斯哥的女性意识表现在女性也可以同男性一样发展自己的观念上。她认为女性和男性可以在同样的条件下获得成功,女性可以在更广阔的世界里取得经济、社会和政治的地位。在这样的思想指导下,格拉斯哥致力于考察妇女塑造自我和维护自我的过程。她所表现的题材也是她的几位新女性同道所关注的,其中包括弗里曼。她们关注妇女生存的本领,以及在家庭之外广阔世界里成功的能力。沃顿的《乡村风俗》(1913)中的一个人物说,那个还是男人独霸的世界已经变得"反常",因为男人们不让女人"参加到生活的真正行业中去",只把她们当成"附属品"。

格拉斯哥同其他女作家一样,主张妇女在有"她自己的房间"的同时,还得有她自己的银行存折。小说《浪漫的喜剧演员》、《弗吉尼亚》、《他们不惜干蠢事》、《生活与加布里埃拉》和《建筑者》都涉及到这一题材。但是《不毛之地》(1925)通过年青的农村女子非常激烈地表现妇女独立的问题。女主角没有钱,没有可以慰藉她的家庭和婚姻,却一心一意地以自己的毅力和自我克制的精神赢得了土地和社会地位。

《不毛之地》讲述的是弗吉尼亚·多琳达·奥克利的成年生活。她的意志力、工作604 欲和管理才能使她在农业方面和社会上享有女皇般的权威。她丈夫拥有磨坊和商店,他们两人的婚姻使贸易和农业结合为一体,尽管这只是一场谋求各自利益而彼此尊重的婚姻,夫妻间并没有性的关系。这样安排的目的似乎是为人物设计一场试验,以证实

妇女可以独立于所有的男人，甚至包括那些与他们有婚姻关系、每日共同生活的男人。的确，多琳达顽强得同最坚韧的商人不相上下——作者的用意大概是以此批判女人依附男人的想法。在朱厄特的《尖尖的枞树之乡》里，女族长托德夫人以仁爱之心统治族人，而格拉斯哥的多琳达却运用意志获得了权利，因而有君临一切的气概。《不毛之地》旨在显示女人也完全可以自足自立，并且其合理的期望也可以实现。

如果说许多新女性作家在她们的作品里避而不写性方面的纠缠，伊迪丝·沃顿却认为性冲动并不是那么容易就避免得了的，性冲动在她看来是自我和社会的基本动力。同肖邦一样，沃顿也把性作为她的文学意识的一个重点。在她所有的主要作品中，男女间爱的激情都被放在了最重要地位，它规定了人物之间的关系，造成了人物生命中关键的转折点。

在沃顿第一部重要小说《快乐之家》（1905）里，当莉莉·巴特，一个贫穷年青的单身交际花，向她的朋友的丈夫，一个粗野的富商轻佻地征求经济方面的意见时，性政治的问题就出现了。他对她的姿态反应热烈，答应替她投资，很快就给她带来了华尔街赚来的"利息"。莉莉避而不见他，因为她不肯承认、甚至不肯对自己承认她的行为有性的含意（"当她扪心自省时，有几扇门她并没有打开进去省视一下"）。那男人一天晚上紧逼着她，以充满性暗示的商业语言责备她，说她"违反了游戏的规定"，欠他投资的"利息"。然而他很快就摆出一副可怜像跪在地上，莉莉觉得十分恶心，夺路逃走了。虽然一时逃走了，她却蒙上了勾引的罪名。突然间她"孤单单地呆在一个黑暗污浊的地方"。沃顿暗示的是，性在人际关系间起着至关重要的作用。用《圣经》上的比喻来形容，性是知识之树上的果子。

沃顿以后扩大了她的性的关注范围。现在我们来看看《暗礁》（1912）、《乡村风俗》（1913）、《夏天》（1913）以及《天真的时代》（1920）。她笔下的安娜·利斯、昂戴恩·斯普拉格、查里提·罗亚尔和埃伦·奥伦斯卡的生活都是充斥着性的内容。沃顿指出，性是美国强大商业文化和文明不可分割的一部分。性的主题在沃顿的作品中地位如此显著，那么她的传记作者辛西娅·格里芬·沃尔夫发现了她以完全写实的笔法描写父女之间乱伦的未完成残篇《比阿特丽斯·帕尔马托》一事，也就不会让人吃惊了。沃顿的声誉曾一度是建立在她对老纽约文化所特有的风俗习惯的生动记叙和对富人阶层的虚伪的揭露之上的，而在新女性时代，作为有着明确的性意识的作家，她有足够的理由将注意力进一步转向新女性这一领域。她坚持认为性对于妇女获得个人和社会权利至关重要。

605

薇拉·凯瑟将妇女取得权力的条件从性改换为感官。卡瑟为探索女性意识选择的环境首先是工业化以前的美国，在她作品里，美国的土地本身也背负着意识的包袱。"一个巨大的事实是土地本身"（《哦，拓荒者们！》）。其他女性作家也把妇女与土地联系在一起。朱厄特笔下的女族长领导着缅因州沿海的村落，格拉斯哥的多琳达占有弗吉尼亚大片的沿岸低地。凯瑟为妇女提出的要求更大胆，范围更广阔。她笔下的女性拥有的是整个西部，美国那一片没有被工业化都市化污染的广袤的土地，这里边包括

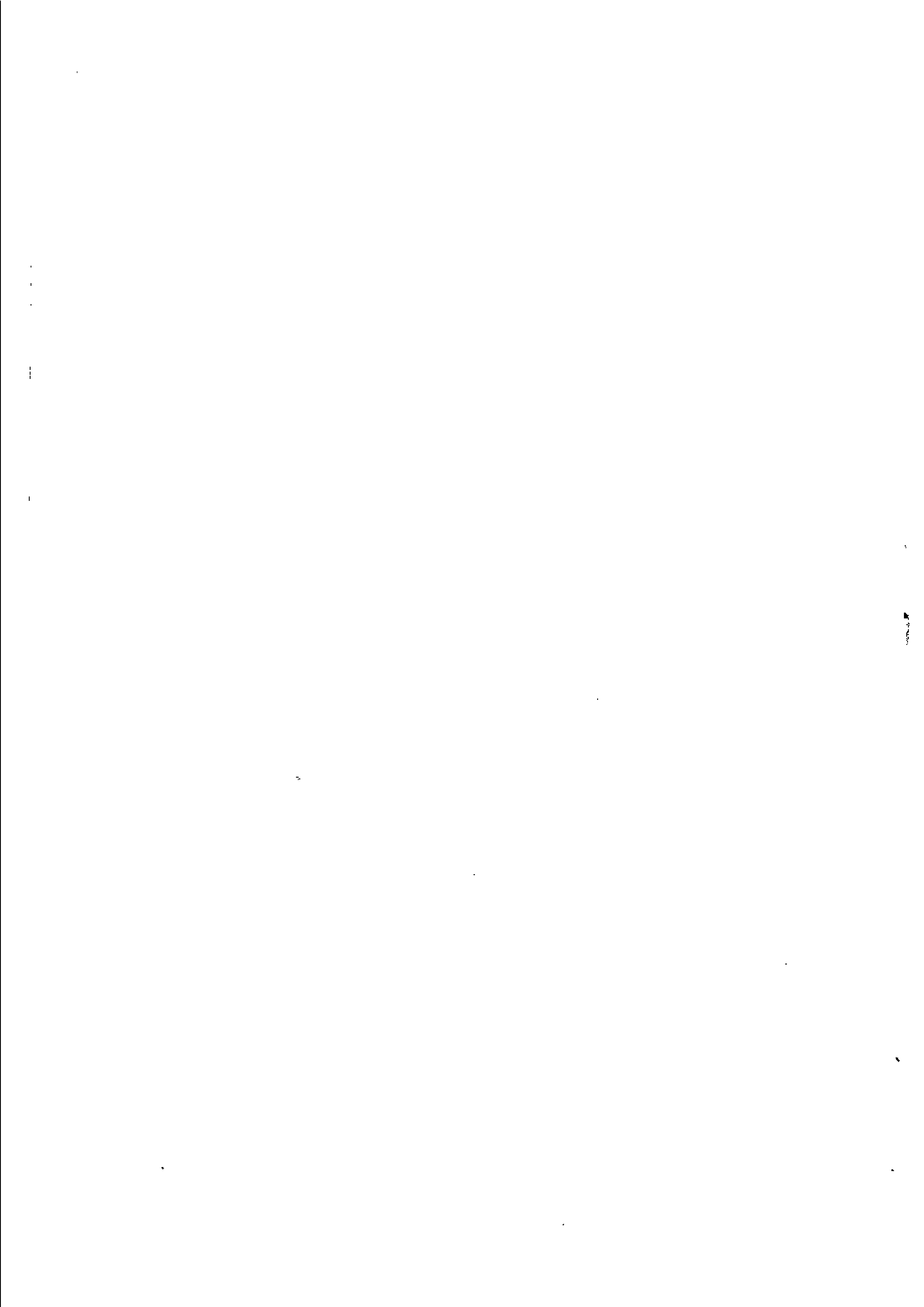
了养育她长大的内布拉斯加平原以及她成年后多次去过的亚利桑那州和新墨漠。

对美国土地的虚构显然代表了凯瑟对男性小说中工业化、城市化的
转向自然景物，从中撷取素材，创造女性自己的美学原则。凯瑟绘
有机物的世界，与男性的世界相对照。如果桥梁和工厂代表了
蕴藏在土地中的生物力和地质力则体现了远比所谓现代文明
看作土地能量的盟友，将土地的能量与女性等同起来。因此
一个男孩（《哦，拓荒者们!》）可以感到愤怒的荒地“想
主角“洋溢着爱和渴望的脸低低地向它垂下去……分水
的意志，这在以前还没有过”。这里关键的是落矶山分
“每个国家的历史都发源于一个男人或一个女人的心
是坚持认为只有女人的心才真正是历史的唯一发源

因此，在凯瑟的小说里，土地体现了女人的
们!》里的“亚马逊河区人”亚历山德拉·伯格
夏默达，《百灵鸟的歌声》里的西尔·克朗
地的生殖价值，规定了土地的自然周期；
定了土地生存所需的代价。

让人奇怪的是薇拉·凯瑟与葛特
是浪漫主义作家，她坚持认为艺术
606 站在现代主义作家的阵营里。现代
的营造。因此，在斯泰因的作品
廉·詹姆斯的学生，她相信知
主要的教科书。特别是在
“食物”和“房间”。斯泰
和胡安·格里斯的抽象
才能明白理解。《柔
泰因是以静物写生
女性意识和权力
使作家们无法从
言的城堡，那些
有力，却始终

斯泰因的
二十世纪初
加深我们
的妇女时
育则把



Ⅳ. 主要作家



艾米莉·狄金森

当艾米莉·狄金森1886年5月15日死于肾炎时，她的哥哥奥斯汀在死亡证明书死者职业一栏填上了“家居”两字。这位五十五岁的诗人死在她出生的同一幢房子里。她在这幢位于马萨诸塞州阿默斯特的房子里度过了一生。在她被安葬在家族墓园里之后不久，她的妹妹拉维尼娅发现了艾米莉写的四十四卷诗，还有一些是写在纸片或散页上的。她的诗共有一千七百七十五首，只有一小部分在她生前发表过，而其余的诗要不是拉维尼娅和梅布尔·卢米斯·托德（奥斯汀的情人，也是狄金森一家的朋友）为其出版努力奔走的话，我们大概永远也读不到。狄金森尽管生前默默无闻，死后却成为了美国最重要的诗人之一。在她去世一百多年以后的今天，她依然是诗人们灵感和新思想的一个源泉。 609

艾米莉·狄金森是徘徊在美国文学里的幽灵。这位身着白袍的遁世老处女在狄金森家族住了近一百年房屋的楼上写诗，这个故事被添油加醋地一再加以敷演，最后变得完全面目全非了。狄金森是一个复杂的女人和诗人，她是如此地复杂，因此研究她的学者们给她画的像各不相同。一些对她生平的解说显得过于戏剧性，多数则完全失真，其余一些也妨碍了我们理解这位最杰出的美国诗人。人们说她是一个神经衰弱症患者，病态地害怕男人；一个内心压抑的女同性恋者；一个旷野恐怖症患者；一个把自己进取的自我寄托在奥斯汀和他的妻子苏珊身上、并且很高兴看到他们能代替她在世界上发挥作用的人；一个由于做了非法流产而身心出现问题的人。

近来，女权批评家们从研究她所处的传统的新英格兰社会对妇女的种种限制入手，来分析她的诗作与生平。这些新的见解令人信服地说明了她是一个执着认真的诗人。她的相对与世隔绝只是她设计的战略，以便使自己有充足的时间和空间来写作。她之所以能够对美国文学作出如此巨大的贡献，正是因为她激进地怀疑过、修正过、或者常常否定过传统的语言、诗歌风格、神学、妇女的作用以及人们对她的世界的态度。为了保护她自己不受更为传统的思想的干扰，她在很大程度上脱离了她所处的社会环境；营造出一个小小的个人世界，以适应她在艺术上的需要。她十分独特的思想在她的信札和诗歌里表露无遗。 610

在她还是一个年青姑娘时，狄金森就与男性权威人物们发生了一连串的思想冲突。从这些冲突中，她获得了一种思想家和作家的独立感。为了达到心理上和艺术上的自立，她经历了一场内心的“独立战争”。反抗那些她有时想要服从的宗教的、文学的和家庭的权威。

她为争取独立自主的第一场战斗，是与宣扬万能的上帝支配着她的灵魂的宗教观念进行搏斗。她青少年时代就拒不皈依宗教，而当时正是宗教复兴的阶段。她从 1847 年到 1848 年曾就读于赫里约克山女子神学院。那里的女校长玛丽·莱昂斯能在讲道中高明地运用一个世纪以前清教传教士乔纳森·爱德华兹那种气势磅礴的语言，如同上帝在向下界罪人投下硫磺烈火一般，使狄金森众多的同学都受到感染，而她却不为其所动。一次又一次的讲道之后，她是唯一被认为“没有希望”得到拯救的学生。甚至她的父亲和妹妹 1850 年在阿默斯特宗教复兴潮流中皈依了基督也不能动摇她。她写信给她的密友阿比尔·鲁特：“我孤独地站着，依然是一个叛逆。”

对狄金森来说，屈服于基督，把他视为自己的“主”，就意味着切断了她与尘世间生活的联系，意味着泯灭个性。她向阿比尔承认，经过一年的精神磨难，“我不知道为什么，总觉得世界在我的情感中占有最重要的地位，即使我去死，我也不愿为了基督而放弃一切。”然而，她虽然固执地拒绝皈依，内心却深感有罪：“我是那些逡巡不前的坏蛋中的一个，我因此想偷偷地溜掉，然而又停下来，思索了又思索，又停下来，干一些我也不知为什么要干的工作——这工作当然不是为了这短暂的人世，但更不是为了天堂。”她时而泰然自若，时而自我克制，而最终还是决定冒险前进，去争取精神独立的正果。“海岸确实安全得多”，她在 1850 年 12 月给阿比尔·鲁特的信中写道：“但是我喜欢到大海中去搏击风浪”。

611 她最终否定了建立在神的救赎和天罚、罪恶和善行等绝对概念之上的神学，而接受了具有相对性的经验，并且在作品中通过语言表现这种不确定的体验。带着既好奇又怀疑的态度，她向宗教的和世俗的价值观提出质疑，甚至向普遍接受的语言字义挑战。她激进的叛逆行为构成了她令人吃惊的实验性诗歌的基础，这些诗现在依然是美国文学主流的一部分。

平息了宗教信仰的困扰之后，艾米莉·狄金森又面临第二场危机——她要挣脱父亲的控制，获得思想上的独立。爱德华·狄金森是一个严厉的人，在情感上难于让人接近，他不让女儿在赫里约克继续读下去，尽管她学习成绩优异。他相信学术活动对她的健康有损害。十九世纪的人们认为妇女运用脑力会有损身体健康。显然，狄金森先生是赞同这种说法的。正如艾米莉·狄金森所说的：“父亲……给我买了许多书籍——却又求我不要读它们——因为他害怕这些书会损伤我的心智。”当时人们普遍认为子宫和大脑之间有一种反比的联系，用脑过度对生育器官有危害；家庭事务被认为适合于妇女的生理构造，智力活动则相反。狄金森在给朋友阿比尔·鲁特的信里悲哀地描述了这种痛苦的矛盾状况：“我现在在缝制一双拖鞋，以装饰我父亲的双脚……。我们总有一天会完成学业的，不是吗？如果你不比我更有智慧的话，你那时也许会成为

柏拉图，而我会成为苏格拉底。"

艾米莉同她哥哥奥斯汀的关系在这一阶段也存在问题——她埋怨父亲偏爱哥哥，因为他是家里的老大，也是唯一的儿子。她还在写诗方面想同他一争高下。狄金森家的孩子在青少年时代都写诗，但是当她觉得奥斯汀侵犯了她的领地时她就会气恼：

> 奥斯汀是一个诗人，奥斯汀写赞美诗。走开，缪司的飞马，奥林匹斯山"对他"足够了，去给那"九位缪司女神"说我们不需要他们！
>
> 我们养育了自己活的诗神，一个顶她们九个。起来，走开，开步走！
>
> 现在，飞马兄弟，我告诉你——我自己也有涂写几笔的习惯，在我看来你在窃取我的专利，所以你得小心点儿，否则我要叫警察了！

在这一段文字里，艾米莉·狄金森把奥斯汀贬损为飞马珀伽索斯，只是缪斯们的坐骑而已，她以此来突出自己的优越。她并不以男性的传统来定义自己的创造才能；她拒绝接受被动的灵感，而是"养育"她自己的"活的诗神"——她所谓的第十个诗神，是沿袭了安妮·布雷兹特里特的说法。当狄金森家的孩子们发展个性的混战结束时，艾 612 米莉已被视为一个任性、古怪、富于反抗精神的艺术家。拉维尼娅则成了"家庭里的天使"，操持家务，照顾一家子人，她自己也表示满足于担任这一传统角色。奥斯汀最后还是当了律师，担负起了供养妻儿的责任。

狄金森的家人和朋友终于承认了她有创作天才。正如拉维尼娅所说，艾米莉"必须想问题——她是我们当中唯一要想问题的人。"她获准进入父亲的图书馆，并且可以不按时间表作息。这以后她常常在那间俯瞰阿默斯特大街的宽敞的卧室里工作至深夜。在一张向父亲致射意的字条上（1858），艾米莉·狄金森记录下了她取得的这些胜利：她感谢父亲给了她"上午的工作时间，也就是说，从清晨三点到正午十二点"。狄金森珍惜并且热情地利用这来之不易的清静，这使她有时间思索和写作。她的侄女马撒·狄金森·比安奇说，她的姑姑艾米莉对自己能够据有一室与世隔绝十分骄傲；她做出锁门的样子对侄女说："这么一转——就获得了自由；马蒂！"

狄金森第三场危机的核心是心理独立的问题。在一个类似于宗教困扰的过程中，她投入了她那曾投向理想的浪漫主义英雄的精力。正如她已经相信天上没有救主一样，她终于也明白了地上没有男人可以成为她的保护人。在十九世纪六十年代初这一段时间里，狄金森以"戴西"的化名给她的"主"写了三封信，其间表达了她对他近乎崇拜的爱，但他的反应冷淡。对于谁是这三封信里的"主"这个问题众说纷纭，莫衷一是。一些批评家认为查尔斯·沃兹沃思牧师是艾米莉·狄金森之所爱，但这似乎不太可能，因为事实上沃兹沃思和狄金森极少碰面（他住在费城），并且在沃兹沃思现在仅存的一封致狄金森的信里，他连她的名字也写错了。称她为"狄更森小姐"。其他一些批评家断定这些信是写给塞缪尔·鲍尔斯的，其人是《斯普林菲尔德共和党人报》的编辑，也是狄金森一家的密友。鲍尔斯是一个英俊男子，爱找女人调情，他的妻子玛丽是艾米

了狄
金森寻求独 角度写
的，这孩子恳求 ：

613 主啊——大大地 不会厌倦——
如果你要我静静地呆着， 的小女孩——别
的任何人都不会看见我，只 不会有更多的要求——
天堂的一切只会让我失望—— 。

在风格和情感上，狄金森这些表示愿 灭自我的信札都与早几年夏洛蒂·勃朗特写给她的男校长康斯坦丁·赫格的信极为相似。两位女子在信中都扮演了小小的弱女子的角色，任由强健的男性支配，这样她们的情感才不致于崩溃。这些像拜伦的诗一般情绪激烈的信札有着自虐的倾向。尽管如此，它们同时也揭示了一场为获取心理完整而进行的挣扎。经历过种种渴望、否定、屈辱和绝望之后，艾米莉·狄金森挣脱了自我泯灭的漩涡，终于发现了她自己的力量。在写信给"主"的那一个阶段，她还写过一首诗表达她克服极端依赖他人这种习惯的努力。这首诗是这样开始的："我被他们放弃了——我不再是他们的了——"；结尾则是"怀着选择或拒绝的意愿，/我选择的，只是一顶王冠——"。在这首诗里，狄金森显示了她不再服从于他人的需要，现在她的力量要由自己支配。王冠的意象代表了这种自制力，王冠本身指的是传统上授予诗人或代表帝王权力的月 桂冠。

狄金森的第四场也是最后一场斗争，是以证实自己的艺术家身份为焦点的。在著名的文学评论家托马斯·文特渥思·希金森在1862年4月号的《大西洋月刊》上著文向青年作家提出建议之后不久，艾米莉·狄金森寄给他四首自己的诗，并附了一短函，其中问道："我的诗有生命力吗？"她又一次向权威男性的判断力屈服，恳求他告诉她"如何成长——这是不是不可言传的——就像音乐——或者巫术一样？"她又一次表现了自卑："我不能估量自己——我自己——我觉得我的个头很小"。她已经摆脱了宗教上、思想上和心理上的危机，现在她的注意力转向她作为一个诗人的命运上来了。当希金森劝告"暂时不要"发表诗作时，她回答说发表的念头"对我来说就像苍穹的概念在鱼的脑子里一样陌生"，并且申明她对出名没有兴趣。然而，她的烦躁是显而易见的："你认为我的音乐是阵发性的——我处于危险之中——先生——/你认为我失去了控制——我没有裁判"。正如在写给"主"的信里一样，她变得卑微："我的形体很小——它不会占据你书桌很多的地方——也不会像噬咬你走廊的老鼠一样发出霍霍的噪音。"虽然她用卑微的姿态掩饰野心，艾米莉·狄金森再一次经历了希望得到外界的证实和相信自己的判断力两种倾向之间的冲突。

尽管希金森不鼓励她发表诗作，他还是承认艾米莉·狄金森有天才。在她一次又一次婉谢他的邀请、不去波士顿参加文学聚会之后，他写信给她说："当然，不论在什 614 么地方，人都会被局限于某一范围之内的：换句话说，尽管囿于一地，辉煌的灵感也会降临，你的情形就是如此——因此地点也许不会造成多大差别。"。希金森 1870 年去阿默斯特访问狄金森之后，深为狄金森敏锐的感受力，为她全心身投入诗歌创作的精神感动，他甚至把狄金森的谈话内容也写在给妻子的信里。例如，她给诗歌下的定义对他就很有吸引力：

> 如果我读一本书，它让我浑身冰冷，没有火可以把我暖和过来，我知道那就是诗。如果我感到我的头顶骨似乎被端走了，我知道那就是诗。这就是我辨别诗的办法。还有其他的办法吗？

他时时被狄金森激烈的情感弄得不知所措，在给妻子的信里他把狄金森描绘为"半疯癫的"，并且承认即使和她一起呆很短的时间，也会觉得自己的神经要失去控制。

在经过一段时间强烈的自我怀疑之后，狄金森发现了自己的领地。在一封 1862 年写给希金森的信里，她隐晦地同时也是有力地写下了她的独立宣言：

> 我小时候常常在林中走动，别人告诉我，蛇会咬人的……但是我向前走去，并没有遇到蛇，却见到了天使。他们见到我比我见到他们还不好意思，因此我不相信许多人编造的流言。

她同希金森的斗争常常是痛苦的，然而通过这种斗争狄金森懂得了要不依靠权威的男性，而要依靠自己的力量从事工作。

在以后的年月里，艾米莉·狄金森继承本杰明·富兰克林、拉尔夫·华尔多·爱默生以及安德鲁·杰克逊的传统，创造了自己的自力更生模式。然而她又不同于她那些男性的同道们。瓦尔特·惠特曼、爱默生、甚至亨利·戴维·梭罗都参与公众生活，狄金森则隐遁于个人的天地，在那里培育她的诗歌想象。乍一看来似乎矛盾的是：她的环境如此单纯，她又始终孤身一人，远离传统的社会生活，但却能领悟自己各种复杂的体验。她认为自己从事的是生与死的探险，而完成这种探险最好的途径就是呆在家里。

狄金森把她不受外界干扰的家庭环境称之为"家的伟力"。正是在这种环境里，她写下了近两千首诗，信札的数量大概也有这么多，现存一千封。她没有结婚和呆在家里当主妇，让丈夫在外面飞速发展的工业经济的急流中航行，而是自己踏上了自我发现的探险旅途："内心是一个波涛如此汹涌的地方"，她这样写道。她此时早已否认了福音教派的教义，早已不承认男性统治地位了。她也不接受女性赎罪的观念，她记录 615 下了自己不连贯的情感状况；把这一点一滴记录下的意识拼在一起之后，她发现了自

己经验的更大结构，她称这种结构为“圆周”。在她看来，人投身于公共活动，思想必然要联系到具体的事务，这就限制了意识。

她说她“生来就得独身”，她认识到传统的十九世纪的婚姻责任会剥夺她写诗的时间。甚至还很年青时，她就害怕婚姻会毁掉她艺术上的潜力。她二十一岁时写给未来的嫂嫂苏珊·吉尔伯特的一封信里表达了这种担忧，这封信后来常常被批评家们所援引。

> 在新娘和已定婚的少女眼中，我们的生活一定显得非常枯燥，她们白日里珠光宝气，到了晚间忙着收拾珍珠首饰；但是在结婚渐久的妻子（其中有些是让丈夫抛在脑后的妻子）看来，苏珊，我们的生活也许会显得比世界上其他人的生活更可宝贵；你必定看见过早晨的花朵，她们挂着露珠，洋洋自得，而同样是这花儿，到了中午，却在炽热的太阳下痛苦地低下了头；你以为这些口渴的花朵现在只需要露珠吗？不是的，她们迫切需要的是阳光，渴望的是燃烧的太阳，虽然太阳灼伤了她们，使她们枯萎；她们达到了心境安宁的目的——她们知道宛若日照中天的男人比早晨更为强大，因此她们的生命应当朝着他。哦，苏珊，真是太危险了，代价太高昂了，那些单纯的、盲目相信人的灵魂，还有那些我们无法抵抗的更为强大的灵魂！苏珊，每当这些想法袭上心头，我真是矛盾极了，我害怕有一天也会把自己奉献出去。

批评家们注意到狄金森把花朵描绘为无可奈何地追随着太阳的运行，而“奉献”两字表明她视婚姻为牺牲。那么，对狄金森来说，独身代表了情感上的独立和艺术上的完整。

最初，艾米莉·狄金森呆在家里是因为她父亲固执地认为她的身体弱，不能在更大的世界里生活。然而，另一个让狄金森呆在家里的因素却几乎被所有她的传记作家忽略了，那就是她的眼疾。她视力上的毛病相当严重，因此她于 1864 年和 1865 年两度去波士顿治疗，每次一呆就是半年。她在波士顿时住在供应膳食的公寓里，另有表姐妹路易丝·诺克罗斯和艾米莉·诺克罗斯照顾。给她看病的是哈佛大学教授、有名望的眼外科医生亨利·W·威廉斯，他在眼病的药物和手术治疗方面的著作是这一领域的标准参考书。艾米莉·狄金森把去找威廉斯大夫看病视为畏途，用她的话说是“令人痛苦”；并且她在给友人的信中抱怨说明亮的光线让她烦恼。狄金森对光过分敏感也许可以解释她为什么喜欢大部分时间呆在屋里。医学上的证据说明狄金森大概得的是外斜视，这种毛病是由于视觉调整的偏差引起的，其症状表现为眼睛容易疲劳、视力模糊和阅读吃力。狄金森在信札中表示她不能长时间使用眼力。她有关视觉视力的诗在她的视力困难的背景下显得更有深意。例如，她的诗《在我的眼睛被挖出来之前》，一贯被解释为一首关于想象力受到限制和理解力渐失的诗，但其实该诗并不仅仅是隐喻：

616

在我的眼睛被挖出来之前
我还希望看一看……
像有眼而不知其他路径的
其他生灵一样——
（#327）

艾米莉·狄金森是一个富于视觉想象的诗人。她深深地依恋这个现象世界。但是，像爱默生一样，她感到一个诗人的责任是透过表面的世界更加深入地观察。她的许多诗都涉及视觉和诗的想象之间的关系，眼疾对她来说一定是很可怕的。

在以后的一些年月里，家里需要狄金森帮助照顾母亲艾米莉·诺克罗斯·狄金森，她从1874年爱德华·狄金森去世起就生病，一直到1882年她自己离开人世。在母亲卧床期间，艾米莉和拉维尼娅一起负责繁琐的家务。因为她父亲在世时是一个成功的律师和议员，狄金森一家的生活是舒适的，尽管有时家务繁琐。狄金森一家住在一幢大房子里，还雇了佣人。狄金森家的园丁麦格雷戈·詹金斯把艾米莉描绘为一个传统意义上的淑女：

一个夏季的早晨……艾米莉小姐叫我。她站在一张为她铺在草地上的小地毯上，忙着修整她周围花盆里的植物，……一个身着白衣的美丽女子，褐色的眼睛柔和而又有神，一头红褐色的头发……她给我谈她的花，指出哪一些她最喜欢；又说到她害怕坏天气会伤害它们；然后，她剪下几朵花来，让我带给我的母亲，并转达她的问候。

父亲在世时她做过一个梦，这个梦说明了她知道自己优越的生活是靠父亲经济上的成功得来的：在她的恶梦里，“父亲破产了，母亲说她和我种的麦田抵押给了塞思·尼姆斯”。她的恐惧明确揭示了传统妇女在经济上对男人的可悲依赖。

这种种压力使艾米莉·狄金森不得不遵从十九世纪妇女深居闺阁的礼法，这本来是出于无奈，后来却证明对她极有益处。她最终背叛了传统的妇道，去完成自己诗歌 617 创作的使命。还是一个少女时，狄金森就作文嘲讽“妇女礼仪或端庄举止”。以后，同身着一套白西装以示对骑士风范的嘲弄的马克·吐温一样，艾米莉·狄金森也是穿着长长的白袍，表示对鼓吹妇女应当纤弱、优雅如天使那种说教的讽刺。另外，狄金森的白袍还象征着她献身于“诗歌的白热”。这是她对救赎的世俗化理解。

妇女不涉足社会反而变得对她有利了，维多利亚时妇女深居简出的规矩为她创造了一片诗歌的空间。还是一个年青姑娘时，狄金森就认识到呆在家里会使她有自主的机会。二十一岁时她写道，“我害怕呆在亲爱的家里会变得越来越以自我为中心，然而我偏偏又喜欢如此。”她的隐居生活没有使她走向自我局限，反而却让她变得自信。更

重要的是，她是一个与周围世界息息相关的艺术家，她是一个充满反抗意识的知识分子，而不是一个像许多评论家认为的那种神经质的遁世者。

狄金森通过孤独和天然的人性摆脱了繁杂的社会生活。在她看来，构成阿默斯特社会生活的无休止的聚会、野餐会、音乐会、演讲会、集市、雪橇旅游、招待会、无酒宴会、教堂联谊会、婚礼、洗礼和葬礼，会限制一个人对更大的生存模式的思考。她的“家宅”坐落在阿默斯特一条繁忙的主要街道旁，靠近两座教堂和一处火车交汇点，与市政厅相邻。因此，狄金森得花大气力来保持自己的清静——甚至拜访她哥哥家也是一场冒险，因为苏珊·狄金森是一个异常活跃的女主人。在幽静的房间和花园里，她得到了一定程度的自由，正如狄金森四十岁时在给她朋友伊丽莎白·霍兰的信中写道的那样：“围栏之内才是唯一的圣地。”

尽管她拒绝参加阿默斯特思想贫乏的社会生活，狄金森却受到了她所处的时代各种重大的思想和社会问题的影响。她的家里就充满了热烈的政治气氛：她的父亲是马萨诸塞州议会议员，以后又入选美国国会，家庭密友塞缪尔·鲍尔斯和乔赛亚·霍兰都是有名的报刊编辑，他们与狄金森一家谈论时事。狄金森的顾问希金森是全国知名的评论家，并且积极参加废奴运动和女权运动。

618 虽然她嘲笑父权政治（“乔治·华盛顿是他的国父——乔治什么？对我来说，就代表了所有的政治——”，她如此挖苦道），却十分关注南北战争、林肯总统被暗杀事件、废奴运动以及新英格兰迅速发展的工业化。她在信件里不断提到南北战役，她的诗歌采取了相当数量的战争意象。当一个狄金森家的朋友弗雷泽·斯特恩斯在战斗中阵亡的消息传来后，她郁郁不乐，完全不能接受她认为是肆意杀戮的战争。一些评论家还指出，她诗中战争的比喻也表达了她渴望成就和寻求依附这两种需要的冲突。同时也反映了她在父亲的屋宇之中铸造独立人格过程中所经历的内心压力。

随着狄金森年龄的增长，家越来越成为她的中心：“家就是上帝的象征”，狄金森四十一岁时这样说过，她赞同十九世纪把家庭视为圣洁崇高的观念，认为家庭生活庇护了爱和友谊，二者高于商业和政治。对狄金森和许多十九世纪妇女来说，家是情感至上的场所，不是以金钱衡量一切；家也是展示同情忠诚的地方，在这里野心或赢利赚钱并不那么重要。许多十九世纪的妇女相信，强调相互支持协作的家庭比以商场竞争为特征的社会优越。一些评论家争辩说，对女性纯洁虔诚品质的强调不仅会引导妇女走向错误的方向，并且会把她们排斥在更大的社会之外。然而狄金森同其他一些家庭传统捍卫者一样，坚持认为妇女之所以能够对生活有更深刻的理解，是因为她们的生命力并不是男性的经济需求的观念可以狭隘地加以限定的。在狄金森看来，正是以爱心为根本的女性传统使文明成为可能。她相信女性具有“生活的技巧”，因为她们远离市场竞争。她坚持认为，“远离外部世界是温馨生活的基础”。

狄金森珍惜她与妇女们的友谊，她与表姐妹路易丝·诺克罗斯和弗朗西丝·诺克罗斯以及密友伊丽莎白·霍兰之间持久的友谊，一直没有怎么引起评论家的注意。霍兰的友谊使狄金森相信自己是一个艺术家；她早年同阿比尔·鲁特、简·汉弗莱和苏

珊·吉尔伯特的友谊也帮助她树立了自己是一个严肃的诗人的信心。在与他人的友爱之中，艾米莉·狄金森对妹妹拉维尼娅的情感最为深厚，并且随着年事渐长，她变得越来越依赖拉维尼娅。两人之间的关系存在着一种强烈的生物共生倾向："拉维尼娅今晚病了，平日绯红的世界露出一片枯黄……当她身体好时，时间向前跳跃。当她生病时，时间就慢吞吞地磨蹭，或者干脆就停下来。"拉维尼娅是她生命的向导，使她能够 619 进入无人涉足的情感世界，使她能够发展与男性为中心的观念相抗衡的思想，进而创造以女性为中心的世界观。

狄金森拒绝接受依附从属的观念，她致力于探索事物间的相互联系。狄金森表现意识各不相同的状态，旨在向男性在语言中唯我独尊的倾向挑战。在诗歌中她经常使用矛盾修辞来表现存在在经验上的模糊性，如"迟钝的幸福"，"麻木的惊讶"，"自信的绝望"，"来自天堂的伤害"，"乌有的无限"，"吝啬的救助"，"奢华的寂寞"，"痛苦的舒适"以及"有节制的狂喜"等。狄金森的意象撷取自日常生活，对日常生活的重视使她深入地走入个人体验，而正是这种体验造成了她那些奇异的比喻。比如，严霜被描绘为"白肤金发杀手"；罪是"险峻的悬崖"；月亮是"上帝的下巴"。

狄金森的通感手法将各种感官经验交织融汇，让人惊叹："马戏班子从屋前经过——尽管鼓声远去，红色却依然在心头"，或者"草坪充满了南方情调，各种气息混杂，我今天第一次从树上听到了河流的喧哗"。狄金森否认思想支配身体、理智支配感觉之类她认为属于男性认识论的观念，同时她有意识地融合各种感觉认识，以丰富诗歌的表达力。狄金森的诗歌题材非常广阔，并且表现出模糊性，这是由于她认为语言本身简化了现实，至多也只能模拟经验。狄金森的不连贯的词组、有变化的韵律、颠倒的句法，在一定程度上显示了她通过对传统形式的改造进行惊人的语言试验、并最终创造出一个自己的世界的努力。

狄金森形成了自己的美学原则，其目的多少是为了推翻男性的诗歌传统。虽然她自称没有响应十九世纪女权主义，她对性别政治却的确有所认识。她不合诗学章法最突出的地方是用词奇特，常常使用矛盾和通感修辞。她的目的是创造一个同样奇特、同样矛盾而又和谐的世界，以推翻崇尚功利的世界，而后者她认为是与传统的男性品质相联系的。她的诗歌风格中流露出的一种有意识的不确定情绪，旨在表现世界的短暂无常——这个世界似乎杂乱无章，通往许多不同的方向，同时，未知的事物和我们熟悉的事物之间界线模糊，存在着千丝万缕的联系。她的许多诗作都暗示着这一重要的过程。同样，她拒绝使用传统的标点符号，设计了一种不同的叙述方式；她的破折号体现了一种直接体验，这种直接体验使她的诗得以摆脱高高在上的文化权威倾向。她 620 的词句既涉及前文，同时又暗示了后文，使读者在前后之间获得联想和必要的模糊，以创造出新的感受模式。

尽管父亲不让她多读书，狄金森却博览群书，学识渊博。她的诗作深受平日广泛涉猎的古典文学和当代文学的影响。她读过《圣经》、班扬、弥尔顿、莎士比亚、托马斯·布朗、罗斯金、卡莱尔、狄更斯、勃朗宁夫妇、勃朗特姐妹、乔治·爱略特、拜

伦、雪莱、歌德、丁尼生、朗费罗、布莱恩特、霍桑、爱默生、梭罗的作品以及诸如哈里特·斯波福德和唐纳德·米切尔（他的笔名是“依克·马维尔”）之类作家的通俗小说。她不仅在诗中使用《圣经》典故和浪漫主义诗歌的意象，并且把拉丁语法纳入诗中，造成奇崛的句法，她独出心裁的格律常常是将传统的韵律略去音节而得来。

狄金森不规则的或颠倒的句法常常让读者摸不着头脑，其实她许多古怪的结构都是出自于《大中学生拉丁文法》一书（波士顿，1843），她在学校读书时用过该书。她在风格上的革新（古怪的语序倒置：“被某种行动奇特的重新鼓舞”；助词的省略：“在它[能够]看见太阳之前！”；用形容词和动词作名词：“我们不经意的——和兴奋的——谈着话”；用副词作名词：“我留连于以前”；句尾用动词：“给它安慰的方法，我无法找寻”），实际上是从古典文法上搬过来的，比如主谓语倒装，副词形容词倒装，全句倒装，换置，对偶，语法形式替代，头音节省略，插入语和省略法等。因此，她具有个人风格的句法是有传统依据的，而不是像许多评论家认为的那样，表现了她的无知和怪异。

狄金森那种让人不可预测的韵律，使希金森抱怨她的音步是“阵发性的”。然而，他没有认识到她是有意识地省去了传统格律（特别是赞美诗作者艾萨克·瓦茨使用的那种格律）的音节，以创造一种灵活的、有机的风格。她一反严格的格律，把诗歌建立在词组之上，而不是传统的音步上：她废弃了一层不变的重音格式，使用破折号来表示停顿。狄金森的革新影响了威廉·卡洛斯·威廉斯，他称狄金森是他的“保护神”，他自己“多变的音步”就是受到她的诗歌原则启发而创造出来的。这种音步的基础是美国人讲话的音调变化——以呼吸作为词组的意群长度的单位。狄金森在句法和格律上的创新给后来许多二十世纪的重要诗人以巨大的影响，其中包括埃兹拉·庞德、621 玛丽安·莫尔、罗伯特·洛威尔和艾德里安娜·里奇。

除了风格上的创新之外，狄金森的许多诗作都受到了她所读的书籍的启发，或者是直接将他人的作品修改加工而成的。在她的作品中常常有一些诗节由巧妙地改写他人小说中的场景而来。例如，狄金森的诗《我站起来——因为他跌倒了——》（#616）就是根据《简·爱》（1857）中描写简和罗彻斯特重聚的文字改造而成。罗彻斯特这时差不多瞎了，他在那场烧毁桑菲尔德府的大火中为了救出他的疯妻伯莎而把眼睛弄坏了。在小说里，夏洛蒂·勃朗特描绘了在简为了罗彻斯特“不那么忧郁”而竭力安慰他之后他的表情：“尽管眼睛瞎了，但是笑容在他的脸上荡漾，欢乐在他额上闪光”。当罗彻斯特催促简立刻同他结婚，她开玩笑地说他是“固执己见”，同时很高兴地说：“太阳把所有的雨珠都吸干了”。在狄金森的诗的第二、三两节里，狄金森吸收了勃朗特的语言来描绘简的胜利：

> 我安慰我视力微弱的王子——
> 我坚定地吟唱——甚至——唱圣歌——
> 我帮助他移去眼中的薄翳——用赞美诗——

当那紧锁他前额的
水珠渐渐干去——
我与他相遇
彼此以沫相濡
(#616)

除了直接借鉴勃朗特的小说之外，这首诗还刻划了简不断增强的力量和控制力，因此，从这一首诗里我们可以窥见艾米莉·狄金森在情感上的全面成长。该诗结尾的几句“力量在内心壮大——/没认识的道路我认识了——在那一刻——我把他举起——”说明狄金森接受了她自己的力量。

分析一下艾米莉·狄金森诗中花的意象，就可以发现从女性的被动向自主的转变。她常常使用花来象征女性意识、性以及自然的丰饶。在她早年的诗作里，唇形科的花朵虽然美丽动人、富于装饰性，但却有无可奈何地依赖于雄性的太阳、蜜蜂或者男性的赞赏者，以求得到生命的完整：

我为你照料我的花儿——
明亮的出门人！
……
天竺葵——色彩——点——
低低的雏菊——圆桌——
我的仙人掌——扯下她的芒刺
露出她的喉管——
(#339)

622

在以后的诗作里，花朵的价值并非依赖别物而得来，而是本身的权利，她们必须抵抗不利的气候条件以求吐芯开花。雄蜂被描绘为侵略者或抢劫者：

玫瑰以坦率的安静
接受他的拜访
面对他的贪欲
没有缩回一片花瓣——
(#1339)

最后，花代表了冲破传统性别局限的完整的意识：这些花与广泛的生活——与人类只是其中一部分的宇宙的各个不同方面息息相关。她们常常象征花蕾初绽的那一时刻，在

狄金森的诗中，这是一个“不朽的时刻”。

狄金森的工作习惯反映出她十分注意构思的过程，她随时捕捉涌上心头的灵感。在狄金森标准版诗集的前言里，托马斯·约翰逊告诉我们，狄金森经常在纸片上、在信封的前后、废弃的信札上、在包装纸和报纸角上写诗——在手边一切能涂几笔的东西上写诗。对她来说，修改是一个持续的过程。她的写作技巧同制作用各色花布补缀而成的被子颇有些相似，两者都是通过同一花色或主题的反复出现显示出更大的图案或结构的。她常常把写在信里的词句搬到诗作里去。她把作品装订成册，妹妹拉维尼娅把这些诗册称为“丛生花”——这是一个植物学名词。狄金森就是这样来编排她的作品的：她把每一首诗都看作是一片花瓣，把每一卷诗都看作是一朵花。最近出版的她的诗集是照诗册原来的顺序编排的，从中我们可以更清楚地看到，狄金森的诗作是按主题分类的，每一诗册里的作品都有着前后连贯的线索。

狄金森生前极少发表诗作。她只在当地的《斯普林菲尔共和党人报》上发表过五首诗，并且还抱怨说编辑把《蛇》这首诗（#986）印错了几处文字。更多的读者只读到过她的一首诗。有趣的是，这首诗还是通俗诗人海伦·亨特·杰克逊逼着她交出来的。最初她拒绝了杰克逊一再的请求，但是在杰克逊又费了一番唇舌之后，狄金森发了慈悲，允许杰克逊把《成功最甜蜜》印在《诗人们的化装舞会》那本诗集中。《纽约时报》的评论员把这首诗挑出来赞扬了一番，狄金森对此一定感到很得意。她简略的韵律和奇特的意象，与通俗女诗人们所使用的格律和感伤的主题形成了鲜明的对比，这些女诗人包括莉迪亚·西格尔尼（“哈特佛德的甜蜜歌手”）、范妮·弗恩、卡罗莱娜·柯克兰、以及海伦·亨特·杰克逊本人。狄金森不同于她的许多同时代人，她没有竭力去把田园生活理想化，她避免走浪漫主义的崇高和自然景物崇拜的极端。狄金森接受了自然可怕的毁灭力，她写丰饶和喜悦，也写死亡和荒芜。

狄金森的创作是以反抗和革新为特征的美国传统的一部分，她自己是在清教徒和现代之间承上启下的诗人。她的作品以其对人类必死的生命的认识和对神的必然性的缺乏信心而预示着现代主义作品的出现，同时又重申了清教徒在新大陆建立耶路撒冷的使命。她从《马可福音》和《启示录》中借用意象和词句，采纳古典句法入诗，简化赞美诗的音步和诗节——通过这些设计，她创造了一个早期天堂的景象，在那里，自然和友谊是神圣的。

狄金森的冥想诗植根于清教对人的灵魂的神圣考验以及人生意义的思考。同她那些全心全意事奉上帝的新英格兰先辈一样，艾米莉·狄金森把自己的一切奉献给了诗歌。正如下列诗句所揭示的那样，语言对她来说是神圣的：“语言使道成肉身”（#1651）。她的作品极为复杂，其中的情感变化就像清教信仰中关于圣洁化、释罪和神的恩典几个阶段的教义一样深奥难懂。她用笔记载下了心灵的各种体验，从欢乐到悲哀，从苦恼到赞美，用清教徒的话来说，她是“心灵的备忘录作者”。她接受自己的各种情感，无论这些情感彼此之间如何抵牾冲突。她由此创造了自己的宇宙观：在那里，意识起着灵魂的作用，心灵的喜悦相当于神的恩典，人类之爱代替了向神走近的圣洁化，

一个个朋友俨然成了现实中的圣人。对狄金森来说，家是天堂，自然是乐土。

在她看来，各种形态的生命比寻找永恒更重要，她说："要是上天救赎人类，地球就无事可做了。"她不愿轻视平凡的事，而是坚持要重视日常生活："啊，无以伦比的地球，我们并不完全明白在你的怀抱里居住是多么地幸运"。狄金森家的密友克莱拉·纽曼·特纳评论说，狄金森与自然的韵律十分协调："她的大事就是第一批鸟儿的到来：——破蛹而出的幼蝶；——春天第一片新绿的出现；——每一朵小花里展现的奇妙的新世界；奇异的日落；秋季的变化——以及无限丰富的生活"。她把清教关于上帝在山上的城的理想变成了"自然就是天堂"的展望。她说："我在生命中找到了灵魂的喜悦——仅仅是生命本身就足以让人喜悦。" 624

对狄金森来说没有什么比死亡更可怕或者更吸引人的事物了。她把死亡称为"大洪水主题"。在她一生之中，她深切地哀悼那些她热爱的人的去世。还是一个少女时，她对朋友索菲娅·霍兰死于肺病和奥斯汀的朋友弗雷泽·斯特恩斯死于南北战争极感悲痛。当姑姑拉维尼娅在1860年去世时，艾米莉·狄金森写道：

> 拉维尼娅姑姑去世了；世间的一切都随之而去……我啜泣，我痛哭，直到在屋子里几乎辨不清方向……这时再想到夏天，只觉得内心黑暗，并且觉得别扭：她是多么热爱夏天。鸟儿现在却照旧在唱歌。唉！这些不通人性的鸟儿。

十五年后她父亲的死重新激起了她对灵魂的去向深刻的焦虑：

> 我每天夜晚都梦到父亲，每个梦都不同，并且我忘了白天里自己做了些什么，只是奇怪他在哪里。我不断地想，没有了躯体，那会是怎样呢？

这场感情危机有着重要的形而上的意义——在一个没有上帝的宇宙里，给予生与死以意义的法则究竟是什么？全能的上帝是否存在？灵魂（或心）与肉体的关系如何？狄金森在作品里不断探讨这些问题在认识论上和神学上的复杂意义。她的那些上乘诗作表现了她在试图解决这些问题时所经历的强烈的焦虑。最后，狄金森认识到死后的生命存在于死者所爱过的人们的记忆之中，她写道："给予我永恒，那么我将给予你记忆"。

在母亲卧病期间，狄金森每天都在领会血肉之躯的脆弱，每天都在观察死亡如何逼近。在母亲濒死的那一阶段，狄金森似乎已经接受了死亡是生命不可避免的终点这一事实：

> 勇敢的拉维尼娅身体还好——母亲还没有撇下我们独自而去，她怕自己会不久于人世了；然而我告诉她，我们都会很快飞去找她的，不会让她一个

人独自伤心，并且地球大概只是一座巢穴，我们有一天都得从边上掉下去吧？

在艾米莉·诺克罗斯·狄金森去世后，她又写道："她像一片雪花，被风卷上我们的手掌，又从我们的指缝间悄然溜去了。现在，这溜走的她的一部分被称为'永恒'"。当625 她挚爱的侄子、八岁的吉尔伯特1883年死去时，狄金森"神经衰弱症"发作了，经历了一场"神经的报复"。狄金森一家的朋友奥蒂斯·劳德去世时，她深切的悲痛加深了她对自己必死的命运的理解。奥蒂斯·劳德与狄金森两人在1881年到1884年间相恋，尽管他们当时身居两地，情感依然不断。

狄金森一些最有力的诗作表达了她的一个坚定的信念——不理解死亡就不能完全理解生命：

死亡——教我们认识——磷火
我们通过玩冰
学会了喜欢火——当一个小孩
和一个火爆脾气的人——相信——通过
相反的力——去平衡不均——
如果是白色——那么必须用——红色！
瘫痪无力——我们的引爆炸药——沉默——
通往生命力！
（#689）

这些相反的事物（热与冷，光与暗，健康与病态）同生与死一样，存在着一种对应的关系，彼此给予对方以意义。对狄金森来说，这种"双重的景象"，这种"有限——包含着——无限"，使现在的时刻具有深度和意义。永恒并不是一个具体的目的地，而是拥抱过去和未来的现在，或者像她说的那样，"永恒——是由连续不断的现象在构成——"。

狄金森反复强调把永恒视为某一场所是错误的："错误是估计得到的。/永恒在那边/我们说，就像一座车站"（#1684）。狄金森常常用"估计"一词，以强调测量和界定存在的错误企图。当塞缪尔·鲍尔斯濒死时，她如此写道："我害怕我们会太看轻必死的命运的意义，这件礼物的意义太巨大，不易理解，的确不能被估算出来"。

最后，艾米莉·狄金森学会了把死亡看作一场"探险"，她断言"死是一个狂野的夜，一条新的路。"她在接受不可避免的死亡的同时，更加珍惜生命了：

生命短暂
更显得甜密，
活着的人们

深深陶醉在欢乐里
以致于欢乐会沮塞
转动的理性之轮
它那神秘的轮带
保证了我们思想的清醒。
(#1717)

狄金森影响了玛丽安·莫尔、西奥多·罗特克、华莱士·斯蒂文斯和威廉·卡洛斯·威廉斯等现代诗人。她相信死亡使生命意识更加强烈："不确定的租借期——让时间/ 626 闪闪发光"。她在另一首诗中还写道："不会再来的/是让生命如此甜美的东西"。

面对必死的命运，狄金森不是依赖传统宗教教义的安抚，而是在爱心和生命力的基础上创造自己的宇宙观。她开玩笑地模仿三位一体的教义来表现自己更重视的是什么："以蜜蜂——蝴蝶——以及微风的名义——阿门!"她用嘲讽的笔调写道，她"希望先辈们的信仰没有穿蓝色的翻毛鞋，没有带上雨伞"。她还常常装出虔诚的样子，讽刺正统的信仰："《圣经》是老古董，作者们早已死了"。狄金森没有宗教信仰的慰藉，她是从自己对家庭、朋友和自然的爱之中寻求精神支持的。爱，而非权力，是狄金森宇宙观的重心之所在。她在1856年给伊丽莎白·霍兰的信中说："原谅我在一个疯狂的世界里心智清醒，如果你愿意，请爱我，因为我希望有人爱，而不希望被人称为地上的王，或者天上的主"。在她看来，深植于女性传统的爱心胜过历来为男性所推崇的支配力和权力。

狄金森说自己是"爱心的差遣"，她因此显示了极大的勇气，不接受上帝拯救的观念，甘冒天罚的危险。她所讴歌的是尘世的存在。狄金森给自己写的墓志铭总结了她的一生：

我对生命历程之后的景象感到敬畏——
我崇拜——但不"祈祷"

这位敢于摘取"撒旦的花朵"的叛逆女子成了重要的诗人，她获得的报赏是心灵得到了启示。

温迪·马丁 撰文　　李毅 译

马克·吐温

1861 年，二十六岁的塞缪尔·克莱门斯从密苏里自愿团开小差逃跑了；实际上，627 他在南北战争爆发之初就"自行退出"了。他动身去了内华达州，内战的数年之间他呆在那里，找过银矿，像波希米亚人一样悠哉游哉地闲荡过，也在迅速繁荣起来的西部报界里干过。通过开小差，他认准了他这一代人应当是追随淘金热潮的一代人，而不应当卷入内战的烽火之中。他的时代会是一个银矿股票可以突然间变得一钱不值的时代，而不是深陷于亚伯拉罕·林肯遭受暗杀的后果中的时代。塞缪尔·克莱门斯这一代人围绕着财富之轴眼花缭乱地旋转，种族之争并不是他们最关心的事。

这个时代的代表人物是 P. T. 巴纳姆，以及无休无止地发明新鲜玩意、财源不断的托马斯·爱迪生。这一代人的命运与石油、铁路、钢铁、煤炭联系在一起。他们进步迅猛，一代人走完了两代人的路。十九世纪四五十年代他们只有蒸汽船在运河和水路中航行，到南北战争后他们修建了横贯美洲大陆的铁路，最后开始有了大众化的私人交通工具：二十世纪头十年里亨利·福特推出的 T 型轿车。铁路的兴起意味着蒸汽船和运河的衰落，正如以后公路、公共汽车、轿车、大卡车又把铁路排挤掉一样。这里用得上拉尔夫·华尔多·爱默生的比喻：每一个新的圆形成之后，又会被别的圆环绕。

从南北战争到克莱门斯去世的 1901 年这一阶段，名和利两者既有魔力又有危险。这种魔力和危险推动了克莱门斯去写作他的重要作品。克莱门斯一家人生活在梦幻之中，他们幻想他们在田纳西州的迄今还没有什么价值的两万英亩土地也许哪一天会让628 他们突然富起来。塞缪尔很小的时候就不相信这种幻想。克莱门斯的弟弟奥里恩和妹妹帕梅拉沉溺在幻想中，相信这一片土地会像魔法一样给他们带来财富，这使得他们失去了生命的活力。甚至塞缪尔也在一定程度上老是把自己多种多样的才能看得跟他的田纳西土地一样，——似乎是一笔巨大的财富，又似乎只是一钱不值的东西。

在那些年代的美国，财富在某种角度上说就是金银矿或其他宝藏，淘金热就是一个例子。石油、煤、金银、铁矿也许就在脚下，只是一时还没看到，就像汤姆·索耶和哈克·费恩在《汤姆·索耶历险记》(1876) 结尾处在洞中发现了钱一样。最赚钱的

办法还是出卖和倒卖城市地皮和农村土地。美洲大陆与欧洲经济体系的联系加强了，这使昔日作为风景观赏的闲置土地变成了真正的地产。松软的河土被整治成了土地，铁路所过之处，毗邻的玉米地身价倍增。像克莱门斯自己设计的易粘像册之类的发明，只是几分钟的灵机一动，获取的利润却比他写一两年书还多。霍雷肖·阿尔杰小说中所描写的运气、机灵、大胆之类的品质，比勤劳、节俭、忍耐更容易捞到钱。这个国家成了一个庞大的交易所，一个云集“投机家”、“土地拥有者”以及用设想中的项目炒股票的经纪人的世界。这是一个向未来投资的世界。

股票、投机和出卖政治机密让纸变成了财富，但财富也常常变成一张张废纸。当克莱门斯干出版商时，运气和时机来了。他出版了尤利塞斯·S·格兰特的传记，为格兰特的寡妻赚了一大笔钱。然而，几年之内他自己的财产却在出版业里损失贻尽。他的头脑极易发热，把钱投到佩奇的自动排版机上，以为这种排版机可能是人类历史上最伟大的发明，或许碰巧会让他成为巨富。他的破产向他显示了生活的轮回有相反的两面：兴旺和衰败。在《艰苦岁月》(1872) 这本回忆录里，我们看到梦幻般的突变是怎样发生在他的生活中的。在该书的某处，他变得富有了；但好境只有十几天，翻过几页以后，我们发现他已在旧金山，穷困潦倒，口袋里只剩一毛钱。在生活中他有时赚大钱，有时挥霍无度。他娶了一个女继承人，在康涅狄格州哈特福德市耗巨资建造华丽的房屋；他一生酷爱精巧的机械和工艺上的各种发明；他一次又一次签约，踏上旅途，去进行让他精疲力尽但有利可图的巡回讲演，以充实他的钱囊。

克莱门斯知道败坏哈德莱堡的人之所以得逞，是因为他给了人们发财的希望。他作品的情节常常涉及某件有害的礼物。在他晚期三个最好的故事《三万元遗产》、《百万英镑》和《败坏哈德莱堡的人》中，他都描写了像幽灵一样的财富，这些财富要么 629 让人们可望不可及，要么让人们败坏。在《傻瓜威尔逊》(1894) 中，女奴罗克斯给她儿子的礼物是白人的身份，而这礼物最后却让她的孩子走向了毁灭。在《汤姆·索耶历险记》结尾处发现的财宝，在马克·吐温下一本写哈克的书里却变成了一座樊笼，因此哈克不得不设置死亡的假现场，从家乡逃走。这种现象甚至让我们重新考虑哈克送给吉姆的礼物——自由——的意义，因为在克莱门斯许多故事里，改变原有状况这一礼物（不论这一礼物是自由、财富、或白人身份）最后都带来了有害的后果。然而，克莱门斯营造情节的用心，首先还是在于表现财富或自由等等魔术般的出现，让小说中人物得来全不费功夫，就像内华达州一下子发现自己拥有银矿藏一样。

他在1893年发表的故事《百万英镑》是象征身怀才能而感到的焦灼，才能有如一张大钞票，无法兑换但却又是实实在在的财富。这张巨额钞票带来了名声，报纸的注意，影响力，公众的信任或者关注，最后还顺便带来了其他财富，如真正的爱，婚姻，社会地位，正如克莱门斯自己的才能给他带来了财富一样。然而这张钞票却始终没花掉，只是放在大家面前展示着。这个故事异常客观地反映了在一个充斥着傻瓜和金钱崇拜者的世界里才能是如何被商品化的。艺术家的生涯被视为一场骗局，一场交易所里以累进式手法买卖股票的骗人勾当。公众一时被逗得高兴，结果购买的股票却一钱

不值。在克莱门斯笔下的寓言世界里，现实是只有一英寸厚的硬壳，唯有勇者才敢踩在上面向前走去，要么走向了成功、要么硬壳碎裂，上面的人掉下去，遭受破产的下场。故事的主人公有一种洋洋自得的感觉，好象完成了一桩什么了不起的事，或者偷了东西没有被抓住一样。在他所生活的世界里，人们互相买对方不值钱的股票，然后就都当真以为自己是富翁了。他们身处的社会是一个充斥着债权债务、到处是冒险、到处都会出现价格暴跌的社会，然而他们却陶醉在缥缈虚幻的烟云之中。

在美国独特的环境里，财富的魔力和不稳定在克莱门斯看来似乎是现实的一部分。他这种武断的信心使他现实中的一切都当成了游戏，以为现实可以根据想象生出无穷无尽的花样来。但在他的晚年，这种信心消失了，他陷入了恶梦般的沮丧之中，这时在他看来那些玩游戏的孩子们突然像木偶一样让邪恶、残酷的力操纵着，而事实上他们早就是猎物或者玩具了。

一个依赖想象中的财富，但又时时被经济暴跌困扰的世界，是一个时而滑稽可笑、时而痛苦的世界。经济从繁荣向萧条的摆动，从希望向失望的转变，与克莱门斯的幽默风格有相通之处。欺瞒、诈骗、玩笑、噱头，都是建立在投机和股票暴跌上的喜剧形式。吹牛皮，滑稽地模仿英雄风格的夸张，随后却真象毕露，这一过程与那一个暴发的时代和暴发的城市言过其实的经济状况是颇为相似的，与才发现了银矿苗就吹嘘找到了大银矿、才开始小小的构想就说完成了一项项宏伟工程的风气是一脉相承的。630

在真象没有被揭示出来以前大肆夸张、吹牛，紧接着是真象暴露，这种手法成了惯用的喜剧模式。夸张所体现的大胆、想象、自信、展望未来之类的品质，是促使构想成为现实必不可少的动力。《镀金时代》里的赛勒斯上校，是这种在不成熟的社会中必不可少的动力最为生动的体现。像他这种投机者与说谎的人迥然不同，说谎是向后看，是用语言篡改过去的事实；投机家则是展望未来，描绘通过人的意志、精力和运气可能实现的事物。在把构思变成现实方面，拓荒者与骗子倒是有相似之处。世界的建设者和诈骗者有共同的地方，克莱门斯的喜剧艺术正是着眼于表现这种共同性。从投机的角度来说，这个世界里许多东西的价值是根据未来的重要性来预估的。股票的价格涉及到估算今后的赢利；一英亩土地值多少钱还得考虑将来附近会不会修建城镇，修了城镇之后会不会有铁路通往芝加哥。每个迷一般的情节或噱头都与投机的梦想呼应，而最后又跌回到平凡的现实中。汤姆·索耶在《哈克贝利·费恩历险记》(1884)结尾处明明知道吉姆已经自由了，还大肆营救了一番，这就是带有投机色彩的冒险，结果失败了，还造成了伤害。汤姆在《汤姆·索耶历险记》时导演了自己的葬礼，然后他突然出现在悼念他的人们的面前，这场玩笑也类似投机性质的冒险，死人最后复活，葬礼突然失去意义，如同股票暴跌。在克莱门斯的作品里，诈骗者、说谎者、发明家、一脑子幻想鼓吹现代文明的人、幽默家和投机商人，都是一丘之貉。

喜剧情节所包含的贪婪和投机、欺骗和梦想、虚伪和揭露虚伪，其中心是诚实与否的道德问题，而不是有无勇气的问题。作为一个作家，克莱门斯表现了两方面的情形：一方面是游戏人生，另一方面是必须从这个充斥着夸大、欺骗和幻觉的游戏世界

里将直率坦诚抢救出来。克莱门斯最伟大的创造是哈克·费恩这个人物。哈克在说谎、吹牛、隐瞒事实、玩鬼把戏或者冒充他人的时候，至少心里是明白的。他知道化名和真名、捏造和事实之间的区别。然而，他却利用这一切作为手段。

克莱门斯笔下的另一个伟大人物是与哈克迥然不同的赛勒斯上校（《镀金时代》），他是这个浮夸的、推销术泛滥成灾的迷宫世界里的一个梦想家。“赛勒斯”一词双关，既作人名，又有“推销员”（seller）之意。他精于运用在西部银矿区被称为“土地所有 631 权”这种东西。他总是生活在现实与梦想两者之间。在这一点上，他同他那个时代的大资本家和世界建造者们的思想颇有共同之处。他是众多狂热者、吹牛匠或者说谎家（说谎与否，要看说的话最后是否成为现实）当中的一员，这些人可以在一般人只看见水沟的地方看到铁路，而且最后他们梦想的铁路常常真的在原先只有水沟的地方建造起来了。在以前一钱不值的土、房屋、风景区、公园出现了，更重要的是，这一切让他们有钱可赚了。

物质世界的财富，在股票、土地所有权、各种发明的推动下不断增加，显得变幻莫测。这也是由于美国社会还在发展之中，没有定型；在非物质的领域里，也有类似的情况。在克莱门斯生活的时代里，人们在树立自我形象、扩大社会影响、获得显赫名声的这方面也是手段翻新，愈演愈烈的。克莱门斯经历了三个形象大于真实的总统时代，从这三个时代之间的差异我们可以看到美国生活中自我宣传的新手段。克莱门斯于 1835 年生于密苏里州的佛罗里达。在安德鲁·杰克逊任总统的时代，他还是一个小孩，住在密苏里的汉尼巴尔。杰克逊推动了民主化进程，使政治开始有了为普通人民谋福利的形象。亚伯拉罕·林肯任总统时，正是克莱门斯刚刚进入报界工作、并且开始使用“马克·吐温”这个笔名的时候。他生命的最后十年是在西奥多·罗斯福时代度过的，罗斯福还没法超过马克·吐温本人，成为了“世界上最有名的人”。

这三个非常不同但又同样深得人心的时代向公众社会展示的意义是独特而新鲜的（以马克·吐温的身份出现的克莱门斯正是想在这个公众社会中寻求立足之地）。杰克逊时代是以象征性的雕塑人物为其特征的，这些人物通常是像乔治·华盛顿、拿破仑、或者杰克逊本人一类的军事领袖。每一位领袖的形象都铸造成了骑在马背上的雕塑，置于公共场所。

林肯时代是以声音、辩论会的讲坛和用布雷迪的照相机摄下的那些普通面孔为其特征的。那些面孔悲哀而平凡，那种丑陋与诚实正是现实世界的写照。林肯的时代是一个照片的时代，面不是一个雕塑的时代。但更重要的是，这是一个以简短、伟大的讲演为其特色的时代，这些讲演与美国历史上最庄严的时刻相吻合。

四十年以后，罗斯福的时代以报刊漫画、报刊大字标题，以及不久以后就会推出一批明星的早期电影为其特征。标语、吹牛、说大话、形形色色各自不同的签名字样； 632 凡此种种，使罗斯福时代成了一个新的宣传广告时代。高明的谈吐、恰当的举止、或让人过目不忘的标志都可以使一个人或一件产品从芸芸众生或众多产品中脱颖而出，让社会瞩目。

塞缪尔·克莱门斯经历了杰克逊、林肯和罗斯福时代，在公众社会扮演着马克·吐温的角色，从三个深得人望的时代吸取推销自己赢得公众的技巧。威廉·迪恩·豪威尔斯曾把马克·吐温称为美国文学中的林肯。把他视为我们文学中伟大的民主主义者、边疆开发者杰克逊，也同样是正确的。他征服了东部，使我们的文学有史以来第一次成为了全国性的文学，而不再是新英格兰的独家产业，同时，马克·吐温也是我们文学中的西奥多·罗斯福，报纸和传播媒介中的第一个文学名人，文学中第一个漫画式人物，知道如何利用夸张和机智来猎取名声，知道如何用这种名声来推动生意不断发展。经营这个生意的就是马克·吐温有限公司。事实上，他是美国现代第一个文学政治家。只有下一代的厄内斯特·海明威在这方面才能和他媲美。

在美国主要作家中，唯有他以笔名闻名于世。早些时候英国作家使用笔名，是因为身为贵族，写小说怕有失身份或者是因为在有审查制度的时代，怕自己遭受道德上的指责；或者像乔治·爱略特一样，用笔名是不愿让作品仅仅因为自己是女性而被出版商拒绝。“马克·吐温”这个名字却不同，它更像充斥着宣传、广告、包装产品的商业世界里的商标名称，同象牙香皂、可口可乐、温切斯特步枪的商标没有多大区别。“马克·吐温”成了一家企业，它的业务包括通俗的旅行体小说的写作，跨越东西海岸的演讲，雇人挨家挨户为作品征求订户、经营一家出版公司，以及买卖各种工艺发明的股票。马克·吐温这个名字是一种商标，他在各种公众场合的连珠妙语和报刊上描绘他的漫画维持着这个名字的影响力。他的众人皆知的古怪装束也有利于巩固他的知名度。浓密的红色（以后变成了白色）头发和小胡子，黑色的（以后换成了白色的）西装，反穿的海豹皮外套，以及在各种场合总是穿着的那件牛津大学名誉博士服之类的奇装异服，使他走到街上一眼就会被人认出来，也使报纸上的漫画寥寥几笔就可以让读者明白画的是谁。他的豪华的哈特福德住宅，让人联想到密西西比河上的蒸汽船；这幢住宅同时也是一座引人注目的公司总部，同纽约或芝加哥那些报纸、银行、新兴大企业总部所在的摩天大楼没有什么两样。克莱门斯如此出名，以致于他演讲时得慢慢走上讲台，站好之后还得等上好一会儿才能让听众的笑声平息下去。

633

吐温一生与报纸有密切联系。他在旧金山开始其记者生涯，后来到了东部，当上了报纸编辑，以后又有了自己的报纸。出名之后，更变成了报纸制造无穷无尽的故事的对象。他那个时代的报纸，正处于左右公众舆论的巅峰时期。在十九世纪八十年代和九十年代，约瑟夫·普利策和威廉·伦道夫·赫斯特设法让他们的报纸发行量大增，高达数百万份。报纸成了每天的“畅销书”。报纸可以让人名噪一时，也可以让人声名狼藉，它靠不断制造新的英雄和揭露下流的丑闻及政治黑幕来吸引读者。报纸把默默无闻的小人物变成名人，也可以把今天的名人变成明日黄花，这一变化之迅速，可以与不值钱的股票和土地所有权时而价值千金、时而又变成一堆废纸的速度媲美。马克·吐温与美国之间长达四十年情意绵绵的恋爱，就是通过以报纸和报纸的广大读者为中心的新的舆论结构才得以实现和维持下去的。

克莱门斯的作品之所以广受欢迎、畅销不衰，是因为他充分顺应了十九世纪后期

美国文化的三大特点：报纸、演讲坛和以挨门挨户推销为特征的国内市场（以后西尔斯公司、罗巴克公司发行商品目录册，取代了前一种推销方式)。克莱门斯于 1865 年发表了《驰名的跳蛙》，美国各地的报纸转载了这篇故事，他因此一举成名。最初的成功只是象征性的，因为克莱门斯事实上是第一个影响力遍及全国的作家，从爱好文学的波士顿到最边远的农村，人们都知道并且阅读他的作品。那些偏僻的乡村居民能读到他的作品，得归功于推销大军征求订户的努力。如果报纸是他与广大读者接触的一个方面，挨门挨户的推销员代表了这种接触的另一个方面，那么这两方面接触的成功都有赖于他通过许多次巡回演讲以及与读者面对面交流而形成的感染力。他在十九世纪六十年代后期的巡回演讲极为成功，使他一跃成为全国性名人。

演讲坛曾使爱默生在公众中确立了自己的声望，演讲坛也是诸如林肯-道格拉斯辩论这类重大的政治交锋发生之地。它是一个崇高的场所，在那里，演讲者或鼓吹废奴主义、妇女参政，或宣传戒酒的主张，让美国公众为之振奋感动。1776 年 7 月 4 日大陆会议通过独立宣言时，代表们在演讲坛上慷慨激昂的陈词曾激起过公众巨大的爱国热情。而那一时代的牧师也是以炽热如火或娓娓动听的语言敦促教徒们忏悔的。到了马克・吐温的时代，演讲坛的功能有了改变，它从政治和文化的宣传媒介渐渐向娱乐方向转化。当然，它依然还是社会生活中最重要的宣传媒介，如同电视在一百年以后的二十世纪六、七十年代社会生活中占有的地位一样，或者如同报纸在这两个时代之 634 间起到的作用一样。

美国人与其说是读到还不如说是听到旅游者的见闻。那个时代的宗教或政治思想都由神学家或政治家以娓娓动听或激昂如军号般的声音广布于世。林肯和威廉・詹宁斯・布赖恩是精于此道的好手，而德怀特・莱曼・穆迪神父则善于寓教于乐、以宗教音乐和圣歌感化听众。从爱默生到威廉・詹姆斯，美国哲学家都在讲坛上传播自己的思想。演讲坛代表了一种声音和耳朵的文化。许多最出色的演讲家（比如狄更斯、吉卜林、吐温）的作品都可以让人大声朗读。

在美国的大舞台上，克莱门斯是一个演员而不是一个演讲者。但在表面上他还是继承了以爱默生为代表的学术传统，在大庭广众之前宣讲美国哲学，或者讨论当代重大问题的传统。在克莱门斯的时代，演讲的重大教育使命渐渐开始被娱乐逗趣所取代了。阿蒂默斯・沃德和佩特拉姆・V・纳斯比之类的幽默作家，取代了亨利・戴维・梭罗和威廉・埃勒里・钱宁。巡回演讲代替了哲学和废奴运动。事实上，在十九世纪六十年代克莱门斯的事业开始时，美国的演讲坛已经不完全是一本正经的了，变成了介于鼓吹政治、学术思想的场所和杂耍舞台之间的东西。

然而，虽然我们可以认为吐温把演讲坛变成了逗乐的场所，他和爱默生还是有许多共同之处。两人的语言都铺张扬厉，并且极度夸张，给人以睿智深不可测的印象，或者令人忍俊不禁。爱默生慷慨激昂的大话在近于谎言时就打住了，吐温则接着往下说下去。在演讲和写作中，两人都善于时时煽动听众和读者的激情。马克・吐温一段段让人捧腹的妙语层出不穷，时时迎合群众的趣味；与此相同的是，爱默生在哲学的层

面上使用警句格言，倾注了新英格兰人特有的激情，他的演说和散文也因此而显得奔放不羁，不拘一格。事实上爱默生是在制造哲学意义上的刺激，以产生震聋发聩的效果。爱默生邀请听众随他攀上陡峭的巨崖向下展望，马克·吐温则使用层出不穷的花招和一个比一个更加荒唐的故事让人紧张得透不过气来。

在他整个创作生涯中，吐温都是以一种迸发性的热情进行工作的。然而他偏偏天生又是写长篇文字的作家，情绪激烈时可以爱得热烈，也可以恨得切齿，但他的叙事手法却又因循守旧，结果是在他最好的作品中一段段非凡的文字都极不连贯，如同拼镶而成。近乎完美的情节之间插入了冗长的叙述，慢吞吞地交代一件又一件的事情，激情一次次被煽动起来，又一次次被扑灭了。他的作品总是以四、五章为一单元，四、五章以后，故事又跳入新的环境、新的各种错综复杂的事件中去了。吐温的小说没有情节，只有错综复杂的事件在一地又一地发生。

635 马克·吐温和上一辈的爱默生一样，四处演讲，他不仅从中赚钱，还通过演讲和报纸、漫画、新兴的摄影艺术提高自己的社会知名度、垄断舆论，而这一切到了二十世纪就让位于好莱坞电影，以后又为电视取而代之。在十九世纪末那个时代里，马克·吐温是我们今天称之为“明星”的那一类人物。到了1905年他已与我们第一个常常出现在漫画中和报纸头版头条新闻里的总统、曾在美西战争中当过义勇骑兵的西奥多·罗斯福齐名，共同享有那一时代最出名的美国人的声誉。吐温是英语世界里最滑稽有趣的人物。

吐温最初演讲的成功使他成为巡回演讲中众所瞩目的人物，同样地，他根据游历欧洲和圣地的专栏文章扩充而成的第一本小说《傻子国外旅行记》(1869) 也成为了畅销书，图书推销员还在美国各地小城镇兜售此书。这本小说受到广大真心拥护民主制度的美国读者的欢迎，为他以后的作品打开了市场。吐温提供给读者的作品，从商业的意义上说，可以称之为“产品”，这种产品他提供了三十年。

吐温十分留心读者的口味和图书市场上畅销小说的动向。他很仔细地为以后的作品选择题材，紧紧追随着畅销书市场的潮流。《王子与贫儿》(1882) 和《亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》(1889) 迎合了儿童文学和欧洲骑士传奇的时尚。《圣女贞德》(1896) 写作的年代正是卢·华莱士的《本·赫尔》和亨利克·显克微支的《你往何处去》作为宗教和历史传奇而风靡一时之际。《傻瓜威尔逊》(1894) 从亚瑟·柯南道尔的福尔摩斯身上吸取了许多侦探小说的表现手法。福尔摩斯首次出现是在1891年。甚至马克·吐温在《哈克·费恩历险记》里刻意运用方言和渲染南方色彩，也是对以乔尔·钱德拉·哈里斯1881年发表的雷默斯大叔系列故事为滥觞的潮流的响应。当然，吐温写旅游体小说和在演讲坛上演讲也是看准了那样做可以名利双收。

马克·吐温在十九世纪六十年代末开始写作小说时，正值查尔斯·狄更斯声誉日636 照中天，吐温自己也受到狄更斯的影响，他巡回演讲就是效法的狄更斯，后者于1842年和1867年曾两度来美国举办作品朗读会。詹姆斯·费尼莫尔·库珀将瓦尔特·司各

特的历史小说美国化了，他把司各特的叙述技巧、民族历史的题材和冒险故事的体裁移植到十九世纪二十年代的美国小说里；同样地，马克·吐温和与他同时代的作家布雷特·哈特和哈里叶特·比彻·斯托都是从英语世界最重要的小说家狄更斯的传统开始写作小说的。司各特的小说以地点和景物为重心，最精彩的段落是描述性的，意在渲染气氛；而狄更斯的小说则是强调谈话，叙述者和人物一串串独特的、富于创造性的话语使他们变得诩诩如生。这正是吐温从狄更斯那里学到的东西：声音是喜剧性和戏剧性小说中人物富于生动个性的关键。在《马丁·朱述尔维特》（1842）中，狄更斯就已经以言过其实、雕琢浮华的谈话、古怪而充满活力的各类人物的形象向美国作家展示了如何表现美国。

吐温笔下的许多人物，从船上的舵手到赛勒斯上校、国王和公爵，都因滔滔不绝的谈话显得诩诩如生。狄更斯创作的小说犹如一座展示各种谈话的陈列馆，同样地，吐温最伟大的作品也是这样的陈列馆：读者捧读他的小说时，仿佛可以听见人物在书中的朗朗谈话声。从《驰名的跳蛙》、《傻子国外旅行记》、《密西西比河上》以及《哈克贝利·费恩历险记》中故事叙述者平和、娓娓动听的声音，到他晚年最后几部作品中暴躁、讽刺的调子、作者本人的声音都清晰可闻，这种种不同的声音构成了马克·吐温这个广为人知的作家的全貌。

自然，马克·吐温最伟大的成就之一，就是创作了美国文学中最重要的一部第一人称小说，这部小说是以哈克·费恩真实而生动的叙述为线索的。在这部作品里，吐温创造了丰富的自传式叙述，而狄更斯与之相比，第一人称的声音就显得微弱。在《大卫·科波菲尔》和《远大前程》里，正是主要人物大卫和皮普第一人称的叙述缺乏特色。吐温正是在这种地方超越了狄更斯。狄更斯需要把人物置于一定的距离之外，从外部描绘才能把人物写得生动丰富，如同独其个性的演员在小说的舞台上表演。吐温用这种方法创造了赛勒斯上校，这是他最明显的狄更斯式人物。吐温在《傻子国外旅行记》里采用的天真的口吻，在《密西西比河上的往事》里变得深沉的赞美，以及在他最伟大的作品中哈克·费恩的声音，都丰富了狄更斯的传统。他笔下主要角色的话语富有诗意又十分幽默，能够将故事引向出乎意料和富于想象力的段落，这些段落如同人物本身一样让人难忘。而狄更斯的各类谈话与此相比就显得逊色了。吐温做到了从内部描绘狄更斯式的人物。他打碎了狄更斯对人物木偶一样机械的外部描述，围绕中心叙述者的内在生命导演他的故事，而中心叙述者的话语和方言那种生气勃勃的力量都使书中所表现的世界为之一新，充满了思想上的冲突和戏剧性。 637

旅行的题材决定了吐温大多数作品的形式。从一地游荡到另一地，兴奋同厌倦相交替，厌倦的情绪催促着旅行者又向前走去，以寻求下一次的兴奋。这样的模式便使吐温成了这类作家的典型：每当文思枯竭时，他就另起一章，就像一个讲笑话的人，当他觉得听众开始不专心时，就停下来，另外讲一段与刚才的故事无关的趣闻。旅行中有一连串的事件，有同各种人物的邂逅。旅行者从清新的叙述角度把一大堆松散的事

件联结成有机的整体。吐温最大的成就之一，就是以叙述者生动的谈话和独白作为小说结构的线索，并以此造成扣人心弦的效果。作品高潮之处是哈克·费恩不同寻常的独白之声。依靠主要人物的谈话作为故事线索是旅行体小说的体裁所决定的。在这种小说里，作者以新鲜的叙述角度吸引读者，作品里没有情节，人物性格描写也极少。《傻子国外旅行记》(1867)，《国外旅行记》(1880)，到《赤道旅行记》(1897)，吐温所写的实际上是游记，然而他更重要的作品里也同时体现了旅行的内在逻辑。《哈克贝利·费恩历险记》描写了哈克和吉姆两个逃亡者顺密西西比河漂流而下的旅途经历。他们沿途的所见所闻使读者可以窥见美国众多小城镇之一斑，也可以从流经美国心脏的大河的两岸观察到社会的种种情形。吐温的自传体成长小说《艰苦岁月》(1872) 首先是一连串学艺的故事：年青的塞缪尔·克莱门斯探过矿、干过记者、当过演讲者。这是一个寻找自我的过程，或者也可以说是寻找自己成为马克·吐温的过程。除了这一过程之外，吐温在这部作品里还描述了他不断西移的人生旅程：内华达州到旧金山，然后到夏威夷。吐温西进的旅程，如同哈克·费恩南下的航程一样，是走向成熟的自我的过程。向西走去，逐渐成长起来；乘筏南下，最终找到了精神上的自我；这样的两个故事都是以松散的、逐渐推移的旅行体裁叙述的。

吐温另一部杰出的自传作品是《密西西比河上的往事》，这部作品 1875 年由《大西洋月刊》连载刊出。以后吐温又加以补充，辑成了一本出版，取名《密西西比河上》(1883)。这是他回忆性作品中最集中、最有激情的一部。在这本书里他讲述了自
638
己少年时代的抱负——在内河船上当一名舵手。这本书同《艰苦岁月》一样，是一本接受教育和学艺的小说，并且也是从旅行的角度来讲述的，只是这次是沿密西西比河逆流而上或顺流而下。这个年青人驾御了河流，他对密西西比河了如指掌，如同熟记于心的一部书，每个字，每个逗号他都记得清清楚楚。在这一过程之中，他渐渐走入梦幻。他从一个在小镇码头敬畏地凝视汽船的孩子长大了成了一个年青的小伙子，当上了船上的舵手。如同吐温许多有关梦想的作品一样，《密西西比河上》里讲述的是梦想实现的故事，也是梦想破灭的故事，这个小伙子成了舵手，但是内战结束了他在河上短暂而辉煌的生涯。吐温叙述了汽轮的爆炸，他的兄弟亨利被炸死在船上。这场爆炸无疑是内战的一个缩影。对于青少年时代的记述就此结束了。然后是已届中年的作家重访伴着他度过青少年时代的大河时的联翩浮想。沿河上下的旅程，以及关于河道上所遭遇到的各种危险的描述被回忆之旅取代了。

在吐温的作品中，以《艰苦岁月》和《密西西比河上》为代表的描绘外在旅程的成长和教育小说，让位给了表现内在旅程的追忆性作品，这种转变从《密西西比河上》最后一部分已经显出端倪。马克·吐温两本最好的小说《汤姆·索耶历险记》和《哈克贝利·费恩历险记》属于后一种类型的旅行。这时的吐温，已经有了妻室，有了名声，在哈特福德富人居住的东郊区拥有住宅，而在这两本描写美国小城镇的经典之作里，吐温逆时间之流而行，回到了那不愿长大，不愿接受教育的童年时代。在这两本书里，最有效的行动就是逃跑。

吐温举行了一场场成功演讲的夏威夷之行、欧洲之旅，以及环球遨游，只是他各种旅行和旅行体作品中最真实的一部分。他后期的幻想作品是以时间旅行、而不是空间旅行为前提的，这些作品应当视为跨越历史的旅行体小说，而不是地理上的跨越或个人的回忆。在《亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》（1889）里，他运用于勒·凡尔纳或H·G·威尔斯的笔法，让十九世纪康涅狄格州的美国人汉克·摩根逆时间而行，到了亚瑟王朝和巫师默林的传说世界里。主人公在封建社会的种种经历，在结构上同《傻子国外旅行记》中描写的十九世纪欧洲的种种情形，与《艰苦岁月》中吐温在美国西部所见所闻，以及《哈克贝利·费恩历险记》中哈克在南方的体验，都有相似之处。吐温给儿童写的《王子与贫儿》（1882）和他的历史小说《圣女贞德》（1896），在吐温跨越时间的作品中属于较肤浅的一类。但是吐温更加深刻的作品并不是建立在《亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》或《王子与贫儿》里那种回溯历史的旅行之上的。吐 639 温在十年之间（1874—1884）创作的三部作品《密西西比河上的往事》、《汤姆·索耶历险记》和《哈克贝利·费恩历险记》，是建立在个人回忆的旅行之上的。在这一回溯中，吐温把自己的少年时代视为他重访的国度，他把访问中的见闻向读者一一报道。

在后期的作品《败坏了哈德莱堡的人》（1899）和死后发表的《神秘的来客》里面，吐温第一次把远方来的旅行者作为故事的主线索，整篇故事讲述一个外来的旅行者突然闯进一个本来平安无事的社会，他扰乱这个社会，并且最终毁掉了这个社会。这个外来客神秘地出现，又神秘地消失了。吐温通常是从侵入者、外来客和民间文学中传统的骗子这一角度来叙述。哈克·费恩一人兼任唐·吉诃德和奥德修斯两个角色。同这两位旅行者一样，吐温笔下的旅行者在一番历险之后消失了，而他们的经历会让他们在别的地方派上用场。只有在他最后的那几个故事里，吐温才写到了外来客破坏性的影响，写到了他们像上帝一样把他们涉足的那个世界玩弄于股掌之上的能力，以及他们心血来潮时或目的已达到时隐身而去的能力。

在他最伟大的作品《哈克贝利·费恩历险记》里，吐温把他的外来旅行者分为两类。国王和公爵闯入大河沿岸的城镇，为的是欺骗和掠夺。哈克和吉姆走入城镇或别人家里，是因为他们不得不如此。为了赢得自由或保全性命，他们乔装打扮、撒谎、编造故事、接受他人的同情和接待；而国王和公爵在同一处也干着同样的勾当，但目的却是为了骗钱。国王第一次在城镇里露面时假扮的身份事实上非常合乎他的真实面目。他的确像一个海盗，并且不是儿童文学中那种浪漫的海盗。他踏上岸就是为了掠夺。他是美国文学中最乏味最卑劣的一类歹徒，他利用一切可能的机会骗钱。像许多海盗一样，他掠夺骗取的钱财最后被埋在一座坟墓里，他身上仅剩下的三十块钱是靠卖吉姆骗来的。哈克最大的危险就是他容易受到这些家伙坏的影响，因为他同这些人虽然不同，行为上却有相似之处。国王和公爵拉哈克同他们一块表演，这种粗俗的勾当以骗钱为目的，与他早些时候为了生存而采取的计策是不同的。在哈克逃脱了涂黑两个恶棍全身的柏油刷子之后，他的历险又与一个同他更相似的人物的故事相映成趣，那就是汤姆·索耶装模作样然而却无邪的表演。哈克最后假扮的就是汤姆本人。《哈克·费

640 恩》在结构上非凡的特色就是彼此相似的外来客和耍诡计、干诈骗勾当的人物之间在道德伦理上的细微差别。他们溜进沉睡的城镇，搅得到处沸沸扬扬。

吐温的笔下既有写实的旅行，又有象征意义上的旅行。叙述者是从旅行者、访问者、容易上当的糊涂虫、天真无邪的人、逃亡者、神通广大的侵入者等各个角度来讲述故事的。同时，他的许多旅游体小说与 1840 至 1910 年间广阔的社会生活息息相关。在他的第一本畅销作品《傻子国外旅行记》中，他以一个自作聪明的记者的口吻，滑稽地模仿维多利亚时代许许多多像朝圣者一般的美国人，他们涌向欧洲，朝拜那里的艺术和历史。约翰·罗斯金的《威尼斯之石》，以及亨利·詹姆斯和亨利·亚当斯的游记或小说，都极力鼓吹国外旅游在精神上的作用，这使国外旅游有了一种准宗教的、高雅文化的色彩。亚当斯写作《圣米歇尔山修道院与夏尔特尔大教堂》的目的正在于此。这种准宗教的文化色彩标志着以罗斯金、瓦尔特·佩特、詹姆斯和亚当斯为首的作家为恢复艺术和历史崇高地位所作的努力取得的成功。而马克·吐温则反其道而行之，他一路观赏欧洲的艺术精品和历史遗迹，却出言不逊，尽说坏话。他有意同欧洲过意不去，仿佛他和欧洲是两个好斗的轻量级拳击手，挥拳抡臂，打个不停。他勇敢地抵抗欧洲，而不像詹姆斯那样对欧洲顶礼膜拜。他反抗文化上的歧视，因此他运用幽默和讽刺的武器反对文化上对欧洲臣服以及全盘接受欧洲文化的倾向，以保证在文学艺术中表现美国民主制度下的普通人普通事不受干扰。吐温的作品与纳撒尼尔·霍桑的《大理石雕像》，以及亨利·詹姆斯的从《美国人》到《专使》一系列小说的精神是背道而驰的。虽然吐温给《傻子国外旅行记》起了一个“新天路历程”的副标题，但也只是故作姿态，他真正蔑视的是美国人自己瞧不起自己和霍桑、詹姆斯、亚当斯等对欧洲的膜拜。

不过，吐温并没有完全站在古板正经的维多利亚时代文化的对立面。他的旅行体作品，特别是《艰苦岁月》和《密西西比河上》，是十九世纪地域勘探文学的丰富传统的一部分。弗兰西斯·帕克曼的《俄勒冈的小路》，或者更早一些时候刘易斯和克拉克的日志，以及库珀的皮袜子故事中类似勘测的段落，都既有讲求实际的一面，又有情感奔放的一面。这一特点使勘探文学既体现了现实主义，又富于诗意。记载了梭罗对自己家乡勘测结果的《沃尔登湖》、吐温的《密西西比河上》及《哈克贝利·费恩》，这些作品当中的最好的章节，都是美国实用勘测中的抒情杰作。梭罗和吐温都是勘测者，他们通过精确的测量和确切的描述来了解世界。只有了解世界，才能掌握世界。在大河上，掌握着自己命运的是舵手，而不是乘客。在他最伟大的作品《哈克贝利·费

641 恩》里，那一叶小小的木筏是极有象征意义的细节，它载着逃亡者，大半时间是在黑夜里航行，并且为各种强大的力所左右，几乎不能控制自己。这与密西西比河上如同王者一般威风的汽船形成了对比。在汽船的操舵室里，舵手就是独一无二的权威，管辖着大河，这与梭罗在沃尔登湖畔那个小小的世界里唯我独尊如出一辙。

始于吐温在《艰苦岁月》中描绘的向西移民和土地占有的美国西部勘探，同欧洲勘探非洲、尼罗河流域和北极遥相呼应。美国开拓西部同亨利·斯坦利、戴维·利文

斯通和芝戈·帕克发现地球上仅存的几个以前不为人知的地区在时间上也是一致的。一个发明了人类学这门学问并且已经着手研究全球范围内社会生活细节的文化，已开始进一步了解整个地球的表面，包括居住在地球各处的各种各样的民族和千奇百怪的地方风俗。吐温的《艰苦岁月》，特别是描写夏威夷的滑稽章节，从一个初出茅庐的记者的角度，反映了那个时代想要了解、观察、探测、记录甚至最遥远的文化的强烈欲望。文学中的现实主义对地方色彩和地方风俗的兴趣，以及作家将方言和各种地方性表达法纳入自己作品的做法，都是这一总的倾向的反映，只是探索的范围局限于国内的地区而已。

从轻松愉快、妙语连珠的《傻子国外旅行记》，到吐温晚年悲观主义的小说《神秘的来客》和《败坏了哈德莱堡的人》，都涉及到另一文化的"入侵"，这一点是当时的记者、探测者和人类学家所没有意识到的。吐温与他们不同，他越来越反感地注意到外来者令人不安的介入，以及他们带来的剧烈的、毁灭性的影响。在跨越不同文化时潜在着毁灭传统价值观的危险，我们也许可以说吐温是第一个意识到这种危险的西方作家。

汉克·摩根对亚瑟王朝的访问，最初只涉及后启蒙时代的人们通常对不同文化进行的比较：进步与落后、现代科学技术与迷信互为对立面。然而，开始时只是不同意见间的争论，后来却演进成争斗，进而恶化为战争，最后变成了大屠杀。一种文明能够输送给另一种文明的知识实质上只有杀戮。所有文化竞争的最终结局都是机关枪与弓弩的对峙。

哈德莱堡的访问者不是去观察探索，而是去败坏。吐温笔下的外来者的动机是扰乱秩序，暴露人们不光彩的一面，扭曲人的精神。他们进行实验，而这些试验通常是 642 残酷的。在《傻子国外旅行记》里，我们感到吐温更愿意嘲讽欧洲而不愿意按照欧洲的愿望如实地去描写。他有些小城镇里那种爱恶作剧的人的脾气。他喜欢在熟睡的猫身旁点着爆竹，或者在狗尾巴上拴上罐头筒，看它一路仓皇奔逃。他对在暗处睡觉的狗没有兴趣。他喜欢惹它，把它弄醒。在欧洲，吐温也喜欢刺激旁人的情绪，他取笑打趣向导和当地人。他把自己视为一切游戏中的角色，认为别人总是在向他撒谎，想骗他的钱财。他在骨子里是个以恶作剧寻开心的人。甚至哈克也残忍地戏弄过吉姆，把死蛇放在吉姆被子里，看他如何受惊吓。

在吐温早期作品中，骗局反成了骗子的自我暴露，假冒的艺术家败在未经世故的人手里。到了他后期的故事里，这些人的打趣逗乐都变成了丑恶、恐怖、过分猜疑的情节。早期作品中，外来客设置的骗局都没有过分的恶意。吐温的成名之作《驰名的跳蛙》就是一个很好的例子，这篇作品也许是美国最好的短篇故事。在吉姆·斯迈利不在房间的那一时刻，他那只训练有素的跳蛙食道里就被人塞进了鸟枪的散弹，结果荒唐的跳蛙比赛以斯迈利的失败而告终。而马克·吐温在三十年后，也就是在十九世纪最后几年间写的故事里，诱人的遗产或者飞来的横财，使本来一本正经的人们内心的贪婪和人性恶暴露了出来。照吐温看来，这些人之所以诚实，是由于他们没有恰当

的机会表现自己邪恶贪婪的真面目。汉克·摩根让亚瑟王时代的英国现代化了，也可以说，他因此毁灭了亚瑟王的国家。吐温1893年发表的《百万英镑》是对自己生活和才能隐晦的比喻。甚至在这个温和的寓言里，那个碰上了运气、得到一张无法兑换的巨钞使用了一个月的陌生人，也成了一场人性实验的对象，而这场实验很可能会毁掉他。从肚子里被塞进子弹的跳蛙，流落街头的人得到的一张百万英镑的巨钞，到那笔折磨哈德莱堡居民的横财——那袋在他们面前晃动而他们又无法抓到手里的金币，吐温的故事情节的重心渐渐转向外来者，他们对他人生活的操纵有一种恶作剧的性质，这类恶作剧在本质上是一种小小的心理实验，其目的上让读者观看实验对象。这种玩笑与欺骗同吐温晚年过分猜疑的悲观主义有根本的联系。

侵入者、恶作剧的家伙、记者、勘测者、旅游者和逃亡者，都是闯入他种文化或643在不同文化间穿梭的人物的翻版。从南北战争到1929年股市暴跌之间的美国社会，文化的许多重大变迁都重现了在文化之间运动的相同模式。这是一个赴欧洲旅行的大时代，同时，与此方向相反，这也是一个他民族向美国移民的大时代。许多作家，如亨利·詹姆斯、埃兹拉·庞德和厄内斯特·海明威，都浪迹异国。他们移居欧洲，和移民美国的潮流反其道而行之，这也有助于两种文化之间的平衡。

马克·吐温写游记，也写旅行体的小说，这使他的作品与整个复杂的文化模式相合拍。他响应贺拉斯·格里利著名的建议："到西部去，年青人!"并且在那里开始了他的事业。他一次又一次赴欧洲旅行，一生中大约六分之一的时间是在国外度过的。在十九世纪九十年代，他事实上已移居国外。从他事业的开始到结束，他走入并且征服了一个又一个文化世界。《亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》也许可以称为他的第一本悲观的作品。这部小说是第一批以寓言的形式来表现殖民化问题的文学作品之一，反映了吐温对各种文化模式的思索。在这本小说里，他记载了一个代表现代技术和思想观念的人物从先进的、充满自信心的文明逆时间之流而行，回到了落后的封建社会。吐温笔下启蒙的文化使者在推动现代化国家的同时也破坏了社会，这个使者的形象是吐温许多同时代人的化身，他们在现代社会推行他们自己称之为白人负担的殖民教育和一体化。拉迪亚德·吉卜林在广受读者欢迎方面可以同吐温匹敌，而他的盛名就是依靠殖民运动而建立的。比利时国王利奥波德统治下的刚果社会极端野蛮，这在《康涅狄格州美国人》中得到体现，对此，约瑟夫·康拉德在《黑暗的中心》里、吐温在自己的新闻报道中都有所描述。汉克·摩根自告奋勇要使亚瑟王的社会得到发展，让其摆脱迷信，结果却让这个国家陷入了争战，遭受到破坏。吐温这本小说，同他在二十世纪初严厉谴责比利时对刚果的剥削一样，深刻地表现了十九世纪末旅行体小说最为重大迫切的主题：欧洲列强疯狂争夺不发达国家剩下的地盘，并在那里推行欧洲现代文明。与他同时代作家吉卜林和康拉德的作品一样，吐温的《康涅狄格州美国人》也是一个寓言，影射一个文化的傲慢自大和它的毁灭性的愚蠢。这样一个寓言，其立场是同康拉德描写理想主义者库尔茨沦为野蛮人的《黑暗的中心》一致的。

表现某种文明中人们对一切都感到不自在的情绪，表现他们的迁徙逃亡，是吐温

的一个主要贡献。寻求个人价值的冒险小说是与渐渐崩溃的世界联系在一起的。吐温通过刻划金钱的重要地位来表现整个社会的情形。在他生活的那个时代里，金钱可以让人拥有美女俊男，可以给人以浪漫的爱情，也可以让人卷入丑闻。金钱充满了魔力。吐温生活在这样一个世界里，同时他也超越了这个被魔法迷惑的王国。在《汤姆·索耶》的结尾处，孩子们找到了财宝，而在《哈克贝利·费恩》的结尾，却是人们获得了自由。 644

菲利普·费希尔　撰文　　李毅　译

亨利·亚当斯

亨利·亚当斯在美国文学史上的地位主要是由他最著名的作品《亨利·亚当斯 645 的教育》确立的。亚当斯自己坚持说《教育》不是自传，然而该书的第一版普及本（1918），却赫然印有“一部自传”的副标题。倾心于亚当斯的才华的批评家们一直致力于纠正这个“错误”。即使以最标新立异的名称“反自传”冠之于此书，以示本书的意旨在于指出作者写作自己生平之不可能，《教育》依然是最完美的现代自传。在我们的文化记忆里，这本书占有重要位置，这一事实足以证明亚当斯作为阐述现代美国文化的典范对我们的魅力。

亚当斯在叙述自己从南北战争时期到第一次世界大战之间同美国格格不入时使用过一些术语。由于一些亚当斯的研究者们不断提到这些术语，亚当斯本人已经显得有些神话的色彩了。首先，亚当斯认为他自己“无一专长”，而是广泛涉猎各个领域：历史、人类学、自然科学、政治新闻报道、外交、经济学、传记、文学批评、中世纪研究、哲学、语言学、小说、诗歌、绘画、雕塑、建筑、科学哲学和科学史。另一方面，到了现代的早期，各个知识领域已经变得高度专业化，拥有了自己的研究机构，各自采用了一整套专门的术语，亚当斯说自己无一专长，等于是承认了自己的失败。亚当斯在《教育》里让读者把他设想成一个“侏儒”，不能够真正掌握以上任何一个领域的知识，而每一个专业领域都反映了现代社会日趋复杂、变得越来越支离破碎的倾向。亚当斯笔下的侏儒从一个学科跳到另一个学科，有时显得不是那么有规律，在这一过程中，他越来越渴望找到一把能够打开这些学科之间关系的秘密的钥匙。另一方面，亨 646 利·亚当斯自称无一专长，也是有意模仿启蒙时代兼通各门学科的文人，他们也可以被称为哲人贤者。

这一类哲人鼓吹以理性抵抗经验主义把事物切割得支离不全的倾向，而理性的基础是合乎理性的自然结构、心灵本身、以及建立在思想和自然之间合理关系之上的社会机构。伏尔泰和让·雅克·卢梭两人关于社会契约建立在自然权利之上的观念、霍尔巴赫男爵和德尼·狄德罗的社会功利主义，在启蒙时代影响甚广，这些思想最终都汇人了欧洲浪漫主义的潮流。以后浪漫主义作家又更深入地探索理性的主观来源和认

识基础，一些浪漫主义者随意地发挥十八世纪关于理性的观念，以致于这些观念变得面目全非。亚当斯所接受的影响来自于浪漫主义比较保守的一面。理解亚当斯这种启蒙观念和浪漫主义思想混杂的状况，是理解他给我们留下来的文化遗产的恰当的起点。批评家和历史学家通常都承认亚当斯从他的先辈那里接受了启蒙运动的价值观念，但是他们坚持认为亚当斯是以浪漫的理想主义者和浪漫诗人的姿态反抗启蒙运动的“理性主义”的。然而，亚当斯的浪漫主义姿态最后往往是再次肯定他的前辈的启蒙主义价值观。这并不是说亚当斯以其他方式盲目地重蹈其先人的理性主义；即便如此，他也还从德国唯心主义者们的浪漫主观主义中吸取了不少东西。同康德一样，亚当斯相信十八世纪理性主义可以同现代深切的主观体验相调和；同康德一样，亚当斯认为不同时代不同文化的人们都具有相似的心智能力和认知能力。然而，他同时也主张须在具体的历史环境中去考察，才能正确理解人的心智力和认知力。在这一点上，他同黑格尔持相似的意见。在亚当斯对十九世纪历史的衰落总的理解中包括这样的信念：主观的心智能够、也应当成为社会机构的理性基础。如果说历史背叛了亚当斯，那么他视为已任的正是揭露这种背叛，并且力图使十九世纪的美国重新焕发人类理性的原则和美德，力图重建能够让人类理性更好发挥作用的社会机构。在他最深沉的绝望中，亚当斯放弃了一切努力，转而接受充满了偶然性的、人力不可预测的宇宙，这样一个宇宙最终决定了社会和历史试图达到秩序和统一的各种尝试的结果。而在他较为积极的态度中，他相信充满偶然性的自然力是允许人在一定程度上决定自己的历史的。在亚当斯看来，最重要的问题是教育问题：要怎样引导现代人去承担这种责任？这个根本的矛盾是引起这位现代思想家焦虑的主要问题，也是了解他的性格的重要依据。 647

他转向文学领域是从小说《民主》（1880）和《埃丝特》（1884）开始的，以后他又写下了《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》（1905）、《教育》、以及后期论科学与历史关系的文章。这一转变促使我们认为亚当斯已经成了一个反对理性主义的人，因为他已认识到了体现人的本质的非理性的象征模式。然而，亚当斯与自己过去的决裂被大大地夸大了。我们对亚当斯的兴趣之所以持续不衰，也许正是因为他的作品表现了启蒙运动、浪漫主义和现代主义所共同关心的问题。在他努力使自己的信仰在人们心中复活的过程中，亚当斯发现了理性的心理和语言层面。爱默生和其他浪漫主义者也会主张这两个层面是思想和行为的积极驱动力。甚至在他故意写得极为古怪的作品里，亚当斯也使用了我们可以称之为“具有代表性的象征”的专门词语：圣母、发电机、鳍鱼，罗马的阿拉科艾里教堂－－这些常常出现在他后期作品里的象征与柯尔律治的象征（“上帝在尘世中隐隐约约地显现”）是接近的，而与同时代的现代早期作家、法国象征主义诗人以及英国颓废派文人笔下具有个人色彩的、反传统的象征相去甚远。甚至当这些象征否认人类理性时（正如鳍鱼、罗马和发电机所意味着的那样），它们依然是为亚当斯的一个更大的目的服务的，那就是揭示人类理性识别它所不能认识的事物（“混乱”）的能力，以及由此而理解它自身局限性的能力。如此说来，即使亚当斯对于浪漫主义的兴趣使他扩宽了理性的范围，丰富了理性的内涵，他自相矛盾的现代

思想依然显示了他对于启蒙主义有关理性的人和理性的普遍性的观念的依赖。

亚当斯于 1838 年 2 月 16 日生于波士顿。从出生之日起，他就注定要受到他的曾祖父约翰·亚当斯和祖父约翰·昆西·亚当斯的思想影响，他的这两位先人集中体现了启蒙时期的理性主义的价值观："如果他是生在耶路撒冷的犹太人……，取个以色列·科恩之类的名字，他也不会比生而为亚当斯家族中的一员更为与众不同，也不会对他那个时代的竞争感到更为不适应"。在 1830 年，西方世界里的孩子们中间，可以说没有谁比刚刚出生的亨利·亚当斯在社会上有更多成功的机会。亚当斯之所以没有成为政治家、政治评论家或外交官员，只是因为他不愿意认真地从事这些职业。尽管南北战争前一段时间里政治气候变了，但是杰克逊时代的美国是不会不让亚当斯家族的成员占据政府或政治领域里的重要位子的，只是他自己对父辈所从事的职业缺乏自信。648 亚当斯终其一生都坚持认为时代已经超越了他向前走去，这种看法同他坚持扮演他并不愿意扮演的角色是一致的：一个浸淫在启蒙主义思想遗产中的人物，却又不能将这份遗产加以改造，以适应自己时代的迫切需要。

当亨利还是一个孩子时，就和他的兄弟们在祖父约翰·昆西·亚当斯和父亲查尔斯·弗朗西斯·亚当斯的熏陶之下，接受了美国化了的自然神论："孩子们成年了，却一点不了解宗教，并且相信宗教信条、形而上学和抽象哲学不值得去了解。如此片面的教育在其他国度或其他时代都是不可能存在的，这种教育必然是注重实际、带有政治色彩的"。

威廉·詹姆斯和约翰·杜威所鼓吹的实用主义就是从这种启蒙思想作为基础的，这种教育对亚当斯即将步入的具有戏剧性的人生有着极重要的关系。亚当斯哀叹自己被时代所埋没，他在自己显赫的遗产中只能找到提倡奉献、谦让、讲求实际的政治家精神。从约翰·亚当斯到亨利的父亲查尔斯·弗朗西斯·亚当斯，这些领袖人物都"十分冷静沉稳"，在冷静之中又有一种权威的力量。他们甚至在民族危机之中也可以保持自己的信心——这一美德是建立在他们对"理性的人"的信念之上的，而不是出自于任何个人的刚愎自用。他们也曾像"木头模特儿"一样，让时代把各种新观念新政策像时髦服装一样披挂在他们身上，试穿一番。他们对此项工作不但极少抱怨，并且能够圆满地去完成。亨利·亚当斯的父辈们这种高贵的精神，也在他自己的身上得以体现，成为了他自己对亚当斯家族的美国神话的一份贡献，这一点通过系列电视剧《亚当斯家族史》在我们这一时代再一次得到了肯定。即使他看到了亚当斯家族坚强的公众形象与他几个未能出人头地的先辈内心的悲观、绝望和个人的悲剧之间存在着不协调，他也依然推崇亚当斯家族中伟大的政治家们对家庭内的各种问题持隐忍态度、以完全不同的面貌处理公务的能力。亚当斯自己在最有叛逆倾向的时候，也依然赞同亚当斯家族的成员应当永远是人之典范的观念。

然而，亨利·亚当斯却想要在家族的传统之外建立自己的事业。他于 1858 年去德国学习法律，继而完成了哈佛大学的学业，这一切都与他作为亚当斯家族一员的身份相吻合。尽管如此，他很早就决心要成为一个兼通各门学科的"文人"。从许多方面来

说，这样一种事业是在不可逃避的家族思想传统和个人自主的心理需要之间的一个极好的折衷，也是一种平衡启蒙主义价值观和浪漫主义倾向的手段。因此，这样一种“折衷”常常使他分裂成为两个不同的自我——理性主义者和反传统观念者。在他日后的作品里，我们常常可以听到这两种迥然不同的声音。亚当斯最早发表的作品是他的旅欧信札，这些信札是由他的兄弟小查尔斯·弗朗西斯·亚当斯安排刊登在亲奴隶制的《波士顿信使报》上的，作者的名字只用了缩写“亨. 布. 亚”。这些信札（《来自奥地利的信札》、《来自意大利的信札》等等）从1860年4月30日开始出现于报端，虽然记述的是旅游印象，却有着强烈的政治色彩。这些文字中引人注目之处是亚当斯对名人的记叙和文章的“地方”色彩，特别是他描述的加里波的领导下的意大利复兴运动的军事行动更是引人入胜。亚当斯给名人以及他遇到的那些虽然默默无闻但却具有代表性的人物们勾勒的“肖像”（去维也纳的火车上的奥地利军官，意大利统一后第一位国王维克多·伊曼纽尔二世，朱塞佩·加里波的）预示了亚当斯日后分析历史时描绘“代表人物”的才能。他对意大利共和党人的同情是与亚当斯家族开明的民主政策一致的，这同他对欧洲正在消失的开明贵族统治的怀念一样，暴露了他作为波士顿名门望族中的一员对于精英统治的依恋。

649

两年之后他回到了美国。亚当斯支持他父亲的废奴立场，在1860年11月6日给亚伯拉罕·林肯投了一票。也就是在这场选举中，他父亲击败了别的候选人，当选为国会议员。亚当斯作为他父亲的私人秘书来到华盛顿，赶上了第三十六届国会的开幕。他还担任《波士顿广告报》驻华盛顿记者，对此他还得严格保密，以免不利于他的私人秘书的身份。他给《广告报》写的四篇通讯稿锻炼了他对政治事件的观察能力。以后，他在写作中继续从刻划人物入手来表达对当时重大的事件的见解。

在他那四篇为《广告报》写的通讯的基础之上，亨利写出了第一篇重要的政论文，评论1860年到1861年之间如暴风雨一般斗争激烈的国会。《1860—1861年冬天的大分裂》是亚当斯早期风格的极好范例。一方面，这篇论文记叙了国会混乱的情况以及南方脱离联邦的结果；另一方面，论文在表现政治人物和政党陷入混乱的同时，也表达了一个亚当斯家族成员应有的对宪法调节能力和恢复秩序能力的信心。整篇文字不同凡响。这篇文章之所以同他的旅欧信札和给《广告报》写的通讯不同，是因为它把宪法的权威置于个人之上。最初起草宪法的一个错误就是避开奴隶制不谈。然而，亚当斯认为，宪法应当根据不同历史时期的需要加以修改：“哪一个天才曾经描绘过或哪一个国家曾经利用过千百年来人类积累的智慧造成过比我们更强大、更灵活、更坚韧、更有生命力、更具自我意识的制度？”亚当斯的观点是极富启蒙主义色彩的。他所说的“自我意识”和“天才”并不是针对具体的个人而言，而是指体现在宪法的立国原则里的精神。林肯“号召全国人民武装起来”也是基于同样的信念。他的自信不是建立在他自己的人格力量之上的，而是来自于对支持合法政府的理性原则的信心。

650

在南北战争期间，亚当斯的父亲1861年被任命为驻英国大使，亚当斯随行，担任父亲的私人秘书，同时也兼任《纽约时报》的驻外记者。同上一次一样，他对兼任记

者一事守口如瓶。尽管扮演两个角色有种种困难，但是两份不同的工作并没有让他对职业的忠诚一分为二。他从英国寄回的通讯呼吁国人注意英国对美国内战潜在的重要作用，以及美国在把所有注意力集中于国内事务的时期同各国交往的广泛意义。这样的观点完全没有同亚当斯的父亲作为美国驻英大使所采取的立场相抵触。亚当斯对英国人民会支持美国北方的期望事实上落空了，英国人普遍对美国内战漠不关心。他之所以没能正确理解英国的政治形势，部分是由于他终身坚持的一种看法的影响，即认为历史的现实应当符合理性的原则。他在《教育》中回忆了伦敦的《泰晤士报》是如何揭穿他的驻外记者身份的。成为《泰晤士报》攻击目标的，不是他对重大的政治问题的评论，而是他对英国上流社会呆板、小气的礼节的批评，这真让他有些啼笑皆非。然而，在《泰晤士报》披露了“这个年青的亨利·亚当斯，美国大使的儿子”的记者身份之后，他不能再在英国干驻外记者这一行了，尽管他声称自己只是一个“私人记者”，为家庭和朋友们报道一下英国的政治事件。

就是在这段时间里，他开始格外注意新科学和围绕达尔文进化论的论战，特别是当同情美国北方、常常在美国使馆走动的查尔斯·莱尔爵士与他谈起这些论争时，他更增加了几分兴趣。亚当斯满怀热忱地阅读自然科学和物理科学方面的书籍，他也发651 现了将自然科学的方法运用于社会科学的可能性。奥古斯特·孔德和赫伯特·斯宾塞的著作更是为他指明了这一方向。到他 1868 年离开美国使馆回国时，他已经开始致力于研究以达尔文的理论为基础的“科学”方法，他相信这些方法会以某种方式把不同学科的知识有机地结合为一体。他对评论政治的新闻写作感到失望而转向这类科学并非出于偶然；科学为他提供了一种学术的方法，他希望借此证实他的十八世纪思想遗产的原则的正确，证实人类理性教育的必要。

在他对莱尔的《地质学原理》(第十版，1866 年）的评论文章里，亚当斯运用了他的新的学术方法。这篇文章载于 1866 年 10 月号的《北美评论》上。同他早期的政治素描一样，亚当斯这篇文章表现出一种保守思想和开明思想的奇怪的结合。他对莱尔和达尔文进化论的批评，总的来说是建立在他在哈佛读书时的老师路易斯·阿加西斯的“灾变说”之上的。阿加西斯坚持认为一切自然变化的关键因素是冰河和地质的突变，而不是莱尔以达尔文的自然科学理论为基础提出的渐变的、有选择性的地质进化。莱尔融合地质学与自然科学的尝试显得“新派”，而阿加西斯的地质灾变理论虽然在十九世纪的地质学说中显得激进，却可以为人类从史前废墟中骤然出现的说法提供理论依据。现代读者在亚当斯运用娴熟的学术方法背后会发现，他反对自然决定论的目的，是为了捍卫十八世纪关于选择和判断是人类理性独有的属性的思想。正如卢梭在《论人类不平等的起源和基础》一书中所指出的那样，人性是由使它超越于纯粹的自然法则之上的属性规定的，那就是理性和语言。

在 1870 年 10 月发表在《威斯敏斯特评论》上的《黄金的阴谋》一文中，亚当斯把杰伊·古尔德和小詹姆斯·菲斯克这两个垄断黄金市场、并且引起 1869 年金融恐慌（1868 年 9 月 4 日“黑色的星期五”）的资本家视为在现代社会中与他的“代表性”人

物的理想相敌对的一类人。古尔德和菲斯克汲汲于一己私利和权力，其行径证实了匆匆忙忙抛弃哲人贤者所提倡的理性和道德观念的危险，而这种危险亚当斯早已预见到了。不过亚当斯在文章结尾处依然乐观地指出："古尔德和菲斯克先生最终不得不屈服于道德和经济法则的力量"，然而他一定也认识到了"道德和经济法则"在美国的镀金时代已经不是那么有效了。古尔德和菲斯克一类投机家有机会兴风作浪的事实，就足以让他和美国的其他人士认识到依靠理性的经济正在迅速地被操纵在一些无法无天的 652 个人手里的经济所取代。

1870年亚当斯接受了哈佛大学历史学副教授和《北美评论》的职位。他接受这种在他看来十分闲适的职位，在某种程度上反映了他从这个越来越被古尔德们菲斯克们垄断的世界隐退的愿望。从1870年到1877年，亚当斯将他的兴趣转向中古历史，其目的并不是寻找"现代"的来源——这是以后《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》一书的任务——而是寻求似乎正在迅速从美国消失的理性政府的本质。亚当斯将他对学术的热情投入中世纪。他在这一时期编辑的《英国古代法律论文选》(1876)，表现了他以新的德国史学方法治法律史和制度史的倾向。这本书包括他的三个研究生的论文（其中有亨利·卡伯特·洛奇）以及他自己的一篇（《古代英国法院》）。这本书代表了他把民主理想的根源深植于中世纪宪法之中的努力。他还让学生阅读斯威夫特、蒲柏、沙夫茨伯里和其他十八世纪文学家的作品，以帮助他们进一步了解英国法律传统在文化上的体现。

在出版这本论文集的同一年，亚当斯在波士顿进行了《妇女的原始权利》为题的洛厄尔学院讲演。历史学家们普遍认为这篇论文预示了亚当斯以后在《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》和《教育》里对有特殊秉赋的女性的关注。这些妇女的才能向十九世纪美国以男性为中心的价值观提出了质疑。不过，尽管这篇文章让人觉得亚当斯似乎是站在当时争取妇女权益的运动和二十世纪女权运动同一阵线里的，它呈现的却是一种保守和反传统二者离奇的结合，这与作者加诸自身的"保守的基督教无政府主义者"这种自相矛盾的称号是相吻合的。这篇论文回顾了父权社会在近代西方的发展，也阐述了母权社会在其他历史阶段和其他文化中的作用和权威。亚当斯有力地抨击天主教会在对待"妇女的社会和合法权利"方面的不公正，指出教会鼓吹的理想女性"是软弱、沉默、温柔、能忍耐的受苦者，是对悲哀的圣母玛丽亚的苍白的模仿，是为了让妇女忍受丈夫所能发明出来的一切折磨"，这就是教会留给现代妇女的邪恶的精神遗产。然而，亚当斯支持妇女争取自身权益的雄辩，在文章结尾处却出人意外地消失了，取而代之的是对现存父权社会秩序以及建立在这种秩序之上的中产阶级家庭热心的赞赏。当亚当斯说"人最强烈的本能是他对财产的热衷；家庭正是由于这种热衷才得以形成的"的时候，他的话里也许有一些讽刺的意味。而亚当斯对中产阶级家 653 庭的赞同却是发自肺腑的，这一点似乎没有疑义："家庭是人类社会中最强大最健康的一种关系；……它在过去和现在都证明比其他不同的制度更为优越，将来大概也会是如此。"的确，对"家庭"的类似的情感，使十九世纪的一些开明人士对支持当时美国

的女权政治也颇为犹豫不决。拉尔夫·华尔多·爱默生于1855年在波士顿举行的争取妇女权利的大会上所作的以《妇女》为标题的演讲也显示了类似的矛盾，他一方面没有偏见地对妇女运动表示同情，一方面又保守地坚持认为中产阶级家庭之类父权社会的细胞是有必要存在的。

1877年，亚当斯不再在哈佛大学任职，他接受了艾伯特·罗拉兹·加勒廷的邀请，去编辑他的父亲艾伯特·加勒廷（1801年至1814年任美国财政部长）生前的著作。这项学术性工作的成果是一本传记《艾伯特·加勒廷传》和三本加勒廷的著作；这四本书以《艾伯特·加勒廷的生平和作品》为标题于1879年出版。加勒廷有着漫长和显赫的仕宦经历，是值得任何历史学家一写的人物，他的成就长期以来为同时代的约翰·亚当斯和托马斯·杰斐逊所掩盖，这就更有必要进行一番研究。加勒廷也是一位文人，他在晚年时出版过研究美国印地安人的人种学著作，并且于1842年创建了美国人种学研究会。他是靠自我奋斗成功的宾夕法尼亚乡绅、政治家、经济学家、历史学家和人种学家。亚当斯在加勒廷身上看到了自己的化身，他的研究表达了他对加勒廷与杰斐逊和约翰·亚当斯共同倡导的十八世纪理想主义的信念。

亚当斯在自己卷帙浩繁的美国历史中讨论杰斐逊的理想主义在美国政府的实际运作中的失败时，加勒廷是他谈到的第一个人物。杰斐逊政府在拿破仑欧洲战争期间（1803—1814）注重发展国内经济，削减国债，并且在欧洲冲突中力求保持中立。然而，这些政策所依据的政治原则过于呆板、过于脱离实际、过于理想主义，以致于不能正确地处理西方历史中这一混乱时期的政治和经济的现实问题。亚当斯在《加勒廷传》里评论杰斐逊的进步的政治体系时说道："这一体系远远超越了当时的一切政治尝试，无疑代表了人类最善良的愿望：它诉诸人类本性中最高尚的一面，而对人性中各种欲念和邪恶却有所忽略；它过于依赖利益和理性的力量，以为因此可以克服偏见和习惯；它过分直率地向世界宣布对使用武力没有兴趣，和平才是其生存的根本。"尽管亚当斯赞美、并且出于家族传统也支持加勒廷的金融政策和杰斐逊的开明政府所代表的价值观念，他同时也认识到他们两人的失策促使1812年对英战争的爆发，也危及到美国自身的存在。亚当斯在加勒廷身上看到的是启蒙时期的不切实际的理性原则，这种原则应当变得更实用一些、更注重功利一些，这样就会更适应于现代人的个性和社会环境的不断变化。因此，亚当斯鼓吹现代政治家要更加实用，是响应伏尔泰和霍尔巴赫等启蒙时期思想家的功利主义，而不是附和卢梭和杰斐逊的理想主义。亚当斯所提倡的社会功利主义正是杰斐逊竭力要加以克服的（杰斐逊以人天生的"群体倾向"来取代"自私之心"），并且亚当斯在《加勒廷传》中还流露出一种保守后退的倾向：他推崇更加注重实际的政府，表面上看只是出于调和十八世纪的价值观念与现代政治现实的动机；然而，他之所以提倡实用主义是由于对人遵循高层次法律的能力感到悲观。在他的许多作品里，亚当斯都明白地表示出他的一种看法，那就是人常常追随个人情欲和一己私利。同其他一些伟大的讽刺作家一样，他不相信人性的完美。

亚当斯在这以后十年里将从事的工作在他写作加勒廷传记和编辑加勒廷的作品时

就初露端倪，其动机与迄至那时为止的他的整个教育是分不开的。九卷本的《杰斐逊和麦迪逊执政时期的美国史》（1889—1891）同《加勒廷传》一样，采取了德国实证主义的治史方法，围绕书中丰富的历史文献来组织阐述。《历史》的目的显然是为美国的民主摇旗呐喊，并且展现在这两届政府期间美国在经济、政治、文化领域的稳定，这一在民主推动下取得的成就足以保证美国国运不衰、繁荣发展。亚当斯的《历史》力图揭示在1812年战争引起一些倒退、杰斐逊政府有所失策的情况下，美国是如何走向成功的。另一方面，《历史》也反映了亚当斯开明的乐观主义的潜意识。同《加勒廷传》一样，《历史》分析了作为典范人物和代表性权威的伟大政治家不再出现的历史原因。杰斐逊的哲学家气质和固执的性情常常被描绘为与大的政治力量格格不入，这些力量他不可能有效地加以控制。就是在亚当斯承认杰斐逊的伟大时，他也依然坚持认为杰斐逊在"扮演大众领袖这种角色"时是不自在的："他具有欧洲开明贵族的性情，""他真正感兴趣的是从事科学和艺术方面的智力活动。"亚当斯认为杰斐逊之所以不能有效地领导，是因为他过于理想主义、太具有哲学家的气质。但是，从另一方面说，他的失败也是因为美国已经变得太实际、太商业化了。在这一点上，亚当斯对两类不同的"利己"倾向加以区别：一类是功利主义的"自私"，一类是在十九世纪西方工业经济中发了大财的古尔德们和菲斯克们更具有物质主义倾向的"利己"。 655

詹姆斯·麦迪逊却与杰斐逊不同。他在政府的运作中放弃了自己的性格和理想，把他的权威置于各政党的公众的意志之下。在亚当斯看来，麦迪逊代表了"新类型"的政治家，他们仅仅是自然力的工具而已。尽管他对1812年战争之后经济和政治的稳定表示了振奋，在九卷本的《历史》的跋里他依然相当悲观地断言："个人的理性和道德不会比以前的时代有所提升。在美国，发展个性的领域比古老和规模小一些的社会为少。美国联邦的首要职能是提高大众平均理性和福利水准，而到1812年战争结束时，国民似乎普遍理性大开，北方佬的精明狡猾也受到全国众多人的指责。然而很值得怀疑的是这种理性是否属于高层次的精神境界，或者是否会造成高尚的道德情操。"尽管《加勒廷传》和《历史》中明显有自由主义和民族主义倾向，这两部作品却显示了他日后以退化理论来阐释现代史的基调。

《历史》一书基本上是采取德国的治史方法写成的，没有把杰斐逊和麦迪逊的个性放到首要的地位去加以讨论。然而，亚当斯对于以身作则履行美国民主应当遵循的理性原则的启蒙政治家明显的失败感到焦虑，这种焦虑与他从《历史》到事业结束很长一段时间里在思想和作品中表现出的编纂历史的兴趣紧密相关。尽管《历史》一书深受德国史学影响，侧重法律、经济、社会制度，该书依然当之无愧于F. O. 马西森的赞语："这是美国历史编纂学上最伟大的成就之一"（见《亨利·亚当斯：真正的教育》一文）。《历史》一书体现了他的几个历史学的观念，在以后的著作里他进一步发挥了这些观点。第一，亚当斯把1800年-1817年这一阶段称为危机时期（这种危机涉及政治、经济、社会各个方面），在这一时期里，体现于宪法之中的政体和社会组织原则都受到了检验。亚当斯以这一"危机"时期作为"开端"，分析从那时以来的各种历 656

史力量，探讨它们的支配力。第二，对于现代美国来说，这是一个古怪的或者出人意料的“开端”，因为南北战争似乎才是更明显的开端。第三，他敏锐地把历史学家视为体现十八世纪价值观念的“代表性人物”在现代的重现，他们了解真实的文献，又具备分析和综合的能力。

在写作《加勒廷传》和出版《历史》十年来的期间内，亚当斯还出版了两部小说《民主》(1880)和《埃丝特》(1884)，以及一本专著《约翰·伦道夫传》(1882)。评论家们注意到从亚当斯这一时期以来的著作，可以以两部为一组去加以分类，有时这样的一组著作辩证地相辅相成，有时则是讽刺性地互为对照。总之，这样两部为一组的著作，从《加勒廷传》到《伦道夫》、从《民主》到《埃丝特》，从《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》到《亨利·亚当斯的教育》，构成了亚当斯文人生涯的一个侧面，反映出这位社会分析家和自认为可以在美国的改革、前途、目标方面给大众以教育的人自身的矛盾冲突。亚当斯通过分析对立力量之间的关系来评估历史，他在《历史》一书对杰斐逊和麦迪逊政府的论述中就已经积极地运用过这一方法了。

通过伦道夫的经历，亚当斯给我们极为细致地描写了一个“理性的人”如何走上歧路、最后几乎发疯的过程。伦道夫代表了从杰斐逊的哲学理想主义向菲斯克和古尔德企业精神的文化的转变。在亚当斯看来，约翰·伦道夫体现了启蒙哲学二律背反理论解决不了的现代个人主义种种自相矛盾的倾向。伦道夫担任公职，然而他却是为共和党内一个小派别奎支派效力，他支持各州自己的权利，反对国家整体的目标。

在亚当斯看来，伦道夫代表了不愿作出让步、无法理解两党制更大的社会目的的少数党政治家。在伦道夫眼里，十九世纪初民主党促进全国进一步一体化的运动破坏了共和党关于地方分权的“纯洁”构想。到1806年，他认为所有他的同事都背叛了这种纯洁，他自己变得越来越古怪，政治上越来越无力、孤立，政治眼光更加狭隘。在国会里，他成了一个乖张的人，专爱挑别人的毛病。晚年的伦道夫让亚当斯深切地认识到理性的观念多么容易转变为僵死的成见。亚当斯对伦道夫表示了令人吃惊的同情，尽管伦道夫曾是他的死敌。伦道夫的失败，首先并不是因为弗吉尼亚的政府理论在更强大更复杂的联邦的现实之下失去了作用，而是由于他个人不能折衷，一味顽固地、甚至疯狂地坚持一个并不完善的“理论”。从某种意义上讲，亚当斯后期作品中特有的讽刺和自我贬低是为了避免自己堕入僵死的理论而不能自拔的一种心理防范，一种修辞的策略。

《加勒廷传》和《约翰·伦道夫传》是两部互为补充的作品，它们展示了具有启蒙精神的政治家在十九世纪美国的巨大变化之中所面对的两种选择。加勒廷作为一个公众人物，经历过许多个人的失败，但却依然在公务中无私地奉献自己；而伦道夫却把对他的弗吉尼亚原则的每一种损害都视为叛逆行为，把每一场政治失败都当成对自己个人的伤害。加勒廷从政府退休以后，1830年到1840年之间依然处于“他的生命的巅峰”，从事给北美印地安语分类和其他人种学的学术研究，这使他获得了尽管不大、但却持久的学术声誉。伦道夫最后变得蛮不讲理、刻薄、自绝于他人，有些人甚至说他

神经失常，但是亚当斯认为这只是他的生活缺乏“自制”的表现，而“自制”正是亚当斯成功的先辈们所具有的美德。

《民主》和《埃丝特》也值得对照着阅读。这两部作品都试图探索人类理性的基础，以及这种理性对当代美国社会的现实意义。《民主：一本美国小说》于1880年3月匿名出版；亚当斯是1878年下半年还在从事有关加勒廷的写作和编辑工作时创作出这部作品的。《埃丝特：一本小说》是他在研究和写作《历史》的那个时期于1884年以弗朗西斯·斯诺·康普顿的化名发表的。他对美国战后政治的讽刺在英国相当受欢迎，英国小说家汉弗莱·沃德太太辨认出《民主》的作者是亚当斯。虽然与亚当斯接近的人知道《埃丝特》是他写的，但是这一事实到他去世时披露了出来。亚当斯这种不愿自我宣传的态度与他的自我贬抑倾向有关，同时这也是由于他认为写这种小说显得有失身份，不符合他兼通各门学科的哲人的抱负。

《民主》中的马德琳·李和《埃丝特》中的埃丝特·达德利两个女性角色，在许多 658 方面体现了亚当斯自己对于现代政治和宗教的关注。这两个人物是作者给自己画的漫画，这同《青年艺术家画像》(1916)里年青的斯蒂芬·达德路斯歪曲地反映了詹姆斯·乔伊斯的美学问题有相似之处。这两位妇女角色预示了日后亚当斯将用女性来象征可以补现代科学物质主义之不足的艺术和想象。然而，正如乔伊斯在为一个“青年艺术家”画像时进行自嘲一样，亚当斯也通过这两位女性角色挖苦自己。在《民主》一书中、马德琳·李为了找到美国政治后面的驱动力而来到华盛顿。她的动机是认真的，当年年青的亨利·亚当斯也怀有同样的热忱。而她所发现的只是拉特克利夫之流的政客的贪污腐化，他们摆出一付政治家谨守公职的样子，暗地里却追逐一己之私利。的确，《民主》显示了那种表面的“人格魅力”和亚当斯的先人们所代表的理性个人主义之间的区别。弗吉尼亚的律师卡林顿体现了后一种价值观，但是他却被排斥在当时的政治之外，他所能做的只是冷眼观察拉特克利夫和他的同伙之间的权力斗争，在他看来，这是一场不懂战争的庸才之间的战争。马德琳寻找具有支配力的人物或支配力法则的渴望，最终使她离开华盛顿去了欧洲，远离现代政治，沉浸于古代的神秘主义之中。亚当斯讽刺超验主义者对神秘的东方和它的超自然魅力的向往，他指出理性的失败不仅会产生政治上的腐败，同时也让哲学沦为神秘主义的空想或煞费苦心的文过饰非。

《埃丝特》一书以小说的形式表现了他渐渐形成的现代历史理论。故事里的斯蒂芬·哈泽德牧师有着十三世纪的人们那样虔诚的宗教信仰，画家沃顿追随文学复兴时期的人文主义，乔治·斯特朗则怀着十九世纪那种对子科学的信心。《埃丝特》比《民主》更明显地流露出一种存在主义的感伤，字里行间显出一种虚无的情绪：这种虚无就是人类历史隐秘的实质。像马德琳一样、埃丝特渴望有一种统一的规律将个人与超越历史的更大目的联结起来；这一目的在《埃丝特》里是以尼亚加拉瀑布的自然力、而不是以古埃及为象征的。从这方面来说，《埃丝特》是一本非常浪漫的小说，可以说与美国超验主义的主题相当一致，不过这里指的不是爱默生和梭罗的超验主义，而是惠

特曼和狄金森的更为极端的超验主义。这部作品预示了一个现代的、"文学的"亚当斯 659 的出现，因为在该小说中亚当斯认为，心灵与物质、个性与人格、自然规律与人的行动之间的关系揭示出人类意识最为向往的就是单纯完整。然而，《民主》却暗示在《埃丝特》中的思考也许不会有答案，因为思考脱离了政治和历史的现实。埃丝特在三个男子所代表的宗教、艺术和科学后面看到的是一片"虚无"，这种"虚无"和十九世纪日益感到孤独的美国妇女所经历的"空虚"一样，完全是由于历史的力量使思想与行为、哲学与政治、道德与日常生活脱了节。亚当斯和他的朋友亨利·詹姆斯一样，激烈地抨击了十九世纪美国思想与现实的脱节。

马德琳和埃丝特两人身上也有亨利·亚当斯的妻子玛丽安（克拉维尔）·胡珀·亚当斯的影子。他们于 1872 年 6 月 27 日结婚，当时亚当斯在哈佛任教职。这两部小说都是影射小说，其中许多人物是以亚当斯的朋友、熟人和敌人为原型的：拉特克利夫参议员是对与 1876 年马利根信函丑闻有牵连的詹姆斯·吉·布莱恩的讽刺性影射；《埃丝特》里的乔治·斯特朗是对亚当斯一家的密友克拉伦斯·金滑稽的模仿。金是地质学家，常常参加在白宫对面亚当斯住宅里举行的"五人小组"的聚会。两本小说里也有许多撷自亚当斯婚姻生活的自传性细节。马德琳向往去埃及，从腐败的华盛顿中解脱出来，这一情节让人联想到亚当斯夫妇在尼罗河的蜜月旅行，正是在那里，杰出的业余摄影者玛丽安·胡·亚当斯拍下了一些她最好的作品。《埃丝特》一书的戏剧性场面围绕埃丝特父亲的死，以及她失去了他的支持以后将何去何从而展开。设计这样的情节时，亚当斯想到的是他的岳父、波士顿有名的外科大夫罗伯特·威廉·胡珀对玛丽安的深刻影响，他在妻子于 1848 年去世后，独自一人把女儿养大成人。在这里似乎可以说是生活模仿艺术，因为玛丽安的父亲最后一次生病一直由女儿看护，他的病逝是在《埃丝特》出版一年之后。不过，这样一种艺术的"预言"通常是出自于心理的洞察力。亚当斯十分清醒地知道胡珀大夫的死将会极大地影响玛丽安，因为他一直支配着她的生活，即使她结婚后也是如此。

大多数历史学家都没有去深究玛丽安 1885 年 12 月的自杀，因为亨利·亚当斯在《教育》中对此只字不提，这种事无法向外人道。玛丽安自杀或许是因为父亲的死让她极感悲痛，最终失去了正常的理智；也有可能是与躁狂抑郁症有关的生化物质的紊乱 660 所致。玛丽安是一位有相当才智和求知欲的十九世纪妇女，她生于波士顿殷实之家，拥有富家子女所能拥有的一切优越条件，同时，富裕的家庭环境也有对她不利之处。这不利之处就是在生活中处处受到庇护，她当女儿时如此，作人妻时也是如此。同艾丽斯·詹姆斯一样，她生活在男性权威的阴影之中，作为波士顿一位有地位的年青女子，作为亚当斯的妻子，她不得不扮演一个被动的角色，这与她极强的个性是相冲突的。她选择自杀一途不是没有缘故的（艾丽斯被憋出"病"来，艾米莉·狄金森患上旷野恐怖症也是出于这类似的原因）。亚当斯委托奥古斯塔斯·圣高登斯为他们夫妇俩在华盛顿特区石湾墓地设计和铸造的青铜雕像神秘难解，这座雕像也许意味着亚当斯认识到了玛丽安在很大程度上同他一样对男权统治的传统不满意。这座被马克·吐温命名为

“哀伤”的雕像是男女同体的，至少是性别不明的，其面部融合了圣母玛丽亚、日本观音和阿波罗的特征。亚当斯在谈到这座雕像时，称它为“上帝的安详”，但是他坚持不让在这座雕塑刻上任何名称或墓志铭。

《教育》中的叙述者那种怀疑主义的、从旁观察的超然态度，常常被认为代表了亨利·亚当斯性格中具有现代色彩的一面。在这部作品中，亚当斯厌世的声音似乎意味着他对现代科学和历史支配一切的力量、对这种他自己无法驾御也无法逃避的力量有了一定的认识。在玛丽安1885年自杀身亡以后，他的怀疑主义和讽刺之中充满了绝望，他认为现代生活（现代个人生活或社会生活）已经无法从理性的角度去理解了。正是亚当斯在作品中的这种口气和风格预示了席卷二十世纪的存在主义的到来。然而，在更晚一些时候的作品里，他又重新打起精神，致力于寻找科学的决定论和现代历史的破坏性力量之外的法则，那些也许可以使社会最终不致陷入混乱和退步的法则。在《教育》里，他把自己与查尔斯·莱尔的鳍鱼相比较。照莱尔的说法，鳍鱼是在自然进化的每一阶段中都生存下来而没有改变自己的第一种脊椎动物。这种把自己比做一个时代错误的自嘲，实际上也体现了他终身追求的一个理想：找到某种调和人类理性和冷漠无情的自然力的途径。从许多方面来说，亚当斯只不过是对自由意志和决定论之间长期争论不休的问题老调重弹，然而他对于激进的个人主义没有多大兴趣，他更关注的是能使人类知识真正有用的某种主观的法则。启蒙运动把达到理性的状态视为人 661 类了解自己和自然的目的；理性的状态可以作为自然的补充，并且证明人类生存的价值，为个人提供了思想、判断、行动的准则。

然而，启蒙运动也造就了引起早期现代欧洲和美国许多政治混乱的一些西方民族。玛丽安自杀之后，亚当斯漫游世界，曾到过远东和波利尼西亚群岛，在那些地方，他看到了西方推行的殖民主义的后果。不过，他不是像二十世纪一些思想开明的人谴责帝国主义那样指责殖民主义；他认为提倡启蒙主义的价值观是重建一个稳定的、理性的社会秩序的唯一办法。作为一个非专业的、并且有很强种族优越感的人类学学者，亚当斯反复强调在他访问的每一种文化里都需要有魄力的、开明的领袖。1890年至1892年，亚当斯同他的朋友、画家约翰·拉法奇结伴在波利尼西亚群岛旅行期间，曾写信给他的密友伊丽莎白·谢尔曼·卡梅伦说：“我对酋长们的兴趣比对一般民众的兴趣大得多，因为他们是真正的贵族，具有贵族的美德。如果酋长灭绝了，一般人就会变得像夏威夷人一样卑下粗俗。”在塔希提岛，亚当斯和拉法奇会见了女酋长玛洛，她曾嫁给有名无实的塔希提国王波玛尔五世，以后又同这位国王离了婚。亚当斯对塔希提王室的家系法规很感兴趣，法国的殖民统治使这些法规更为错综复杂，这更让亚当斯着迷。他埋头研究年老的女酋长给他讲述的家系史，研究民间口头传说、塔希提诗歌和歌曲。

最后于1893年在华盛顿非公开出版的《塔希提最后一位女酋长玛洛·塔罗回忆录》，以及1901年印行的该书修订本《阿里·泰梅回忆录》，并不是像乍看起来那样充满异国情调或离奇。《教育》一书的研究者对这部回忆录怀有特殊的兴趣，因为这部作

品是一部虚构的自传，表面上是由年老的女酋长讲述，作者笔录，而实际上是亚当斯自己的创作。一方面，亚当斯似乎主要写的是塔希提人民在英法殖民主义的统治下衰落下去的故事。同加勒廷、杰斐逊、伦道夫和圣母玛丽亚一样，女酋长代表了被现代历史无情的力量所摧毁的稳定的社会秩序。另一方面，在现代史学家们把这部描写塔希提的作品视为亚当斯对西方殖民主义的控诉的同时，这本书也是对牢固的家庭关系和世袭统治的重新肯定，这两者正是亚当斯认为是开明的贵族政治所具有的。的确，《玛洛·塔罗回忆录》之所以具有亨利·亚当斯独特的笔法，是因为该书常常拿欧洲历662 史中的事例来作类比，罗马家庭的高尚和罗马法中对家庭的重视更是亚当斯援引的例子。

1894年美国历史学会选举亚当斯为会长，这似乎有些讽刺的意味，因为在此之前亚当斯在任副会长的期间就完全不在任上。亚当斯于1894年12月12日在墨西哥写下了他的就职讲稿，然后寄回国内。这篇讲稿标题为《历史的趋势》，是他给美国历史学家们两封公开"信"中的第一封，也是对他在《教育》一书里提出的"动态历史理论"最好的说明。他的弟弟布鲁克斯·亚当斯在他死后将《历史的趋势》、《致美国历史教员的信》(1910)以及《运用于历史的物相变化规律》(1909)编辑成一册出版，书名为《民主信条的衰落》(1919)。寻找联结《塔希提最后一位女酋长玛洛·塔罗回忆录》与《历史的趋势》之间的线索，并不像乍看起来那样困难，因为他对早年感兴趣的现代科学理论重新表现出关注，在《历史的趋势》中，这种回归表现为试图建立可以与他的启蒙思想遗产所推崇的社会政治权威相一致的认识论原则。从心理上来分析，亚当斯重新对有关历史的科学理论感兴趣，也是因为他试图为他所继承的价值系统中的矛盾寻找合理解释。更让人感兴趣的是亚当斯在《历史的趋势》中直面这些矛盾的态度，即使他看到"社会主义"和"共产主义"这些让他更不感兴趣的选择时，他也不回避矛盾。同时，亚当斯敦促史学家们接受的"历史科学"是一种既积极又遵循因果律的奇妙的历史："然而我们不能认为历史科学不会直接或间接地影响所有这些巨大的社会力量"。当亚当斯呼吁人们采取"绝对的"、"像数学一样精确的"历史测定方法时，将科学视为一种积极的历史动因就显得更加自相矛盾。亚当斯在《历史的趋势》中没有提出任何理论，也没有清楚地说明历史"科学"涉及哪些方面，只是说它应当积极地履行自己的职责，向现代人指出解决当前世界历史中的"危机"的可行途径。亚当斯写道："不能把科学当儿戏"；它有权威性，这种权威性是经得起检验的。

从《历史的趋势》到他写下一生中最后一批著作这一段期间，亚当斯终于找到了恰当的理论，尽管这种理论并没有彻底解决他从先人那里继承下来的十八世纪思想和他的现代人的环境之间的矛盾冲突。许多学者准确地把亚当斯后期著作中提出的理论663 定义为"历史研究方法"。尽管《民主信条的衰落》、《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》以及《教育》的文学性质各不相同，但是所有这些著作中都体现了在描述历史中将科学和神话视为互补的知识形式的一般性理论。在我看来，亚当斯这一阶段的"历史研究方法"可以更恰当地定义为"批判历史理论"。在亚当斯研究任何一种历史

理论中提出的思想决定因素时，他避免运用早年接受的德国实证主义方法的客观“科学”。我以“批判历史理论”来具体描述亚当斯后期著作有几个有利之处，这些著作用其他方法描述就得划分为科学、历史和文学数类。《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》与《教育》并没有显示多少历史和文学两种形式之间的融合，而是展现了两种表现形式之间奇妙的竞争。正是科学和艺术两种要求之间的竞争造成了《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》与《教育》里的历史性冲突，在前一本著作里这种冲突表现为圣托马斯与圣母玛利亚的对峙，在后一书中则表现为发电机和亚当斯自己的对立。

因此，在《运用于历史的物相变化规律》(1909)里，亚当斯充斥全书的讽刺使他运用威拉德·吉尔斯的热力学“物相变化规律”解释历史各阶段的顽强努力显得不那么有说服力。化学物相的变化是一个体系中平衡的变化所引起的。亚当斯似乎用类比的方法论证，在各阶段思想意识的变化是由一种文化的“平衡”或普遍接受的价值观的动荡引起的。然而，亚当斯知道，如果我们仔细观察一下某一历史阶段的“溶剂”或“体系”时，这一类比就不会成立了。当一种“非物质”的实体——思想——代替了受吉布斯的相律支配的物理化学物质时，人的心理、语言的复杂的内涵，以及其他主观易变的东西就使得这一类比“公式”面目全非，不再有对应的关系了。然而，“思想”和“物质”之间可笑的类比却使亚当斯去“批判地理解”科学本身。如同沃纳·海森伯格的“不确定原则”认为人类知觉在对自然现象的任何观测中不可避免地起着决定性作用一样，亚当斯讽刺性的“历史相律”揭示了这样一个道理：如果忘记了科学家扮演的中介角色，忽视了他们所使用的语言和他所工作的历史环境，任何一种科学都会变成虚妄。

正是人类的心理、语言和对于科学精确的向往相互交融错综才使《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》与《教育》成了一种“批判历史理论”。正如亚当斯清楚地告诉我们的一样，它们是两本相互有联系的著作，其中作者以“十三世纪的单纯完整”和“二十世纪的复杂多变”来“估量”历史。如果从“单纯完整”和“复杂多变”二者的对立来理解西方历史，也就是说，把西方历史理解以夏尔特尔的圣母玛丽亚为象征的某种单纯完整的宗教原则的丧失，以及以亚当斯1893年第一次在芝加哥世界哥伦比亚博览会上看到的发电机为代表的复杂科学的取而代之，那么一切似乎都很简单明了。不过，亚当斯对于“中世纪的倾心”，并不仅仅是由于他同维多利亚时代的其他人一样，怀念那一认知靠信仰就可以确立的时代。亚当斯的“现代的复杂多变”的看法，也不能简单理解为一个现代主义者对于冷漠无情的工业化和“权力平衡”政治所带来的“感受力的支离破碎”和“异化”的反应。 664

“单纯完整”和“复杂多变”，是贯穿《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》与《教育》的两个辩证的术语。亚当斯还特别细心地给《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》加了一个副标题“对于十三世纪的单纯完整的思考”，因为正是在十三世纪，圣托马斯·阿奎那力图给予以夏尔特尔的圣母玛利亚为象征的宗教和社会权力以理性的形式。在亚当斯看来，夏尔特尔的圣母玛利亚占统治地位的时期是在十二世纪，圣母

以她象征性的形象，达到了一种脆弱的平衡，维持着中世纪形而上学各种复杂的要求、中世纪人们情感上的要求、以及实际生活中的兴趣之间的均势。圣母是各种差异的象征，是各种不同力量（三位一体、雄性与雌性、君主与臣民、艺术家与科学家、思想和直觉、经验和欲望、真理和虚幻）的融合。她的完整统一有赖于我们认识到这种力量产生的支持她的张力，这就同支持着歌特大教堂拱顶的建筑结构上的张力一样。

在亚当斯看来，托马斯的形而上学体现了人类理智和人类理智寻求的普遍性之间在结构上的矛盾。亚当斯认为在现代人和圣托马斯的神学称之为"荒谬的人"之间没有什么不同，托马斯"坚持认为宇宙是一个整体，但是人却自成一个宇宙；力只有一种，人却是另一种力；上帝是全能的，但人都是自由的。这种矛盾过去一直存在，现在依然存在，今后也会永远存在下去，除非人承认自己是一架机器，或者承认无政府状况和混乱是自然的常态，而规律和秩序只是出之于偶然。"他在《圣米歇尔山修道院和夏尔特尔大教堂》与《亨利·亚当斯的教育》中坚信这种"矛盾"存在的同时，将他自己现代人的困境转变成一种没有最后的解决办法的形而上状态。在后世的人们看来，他这种存在主义的观念常常是与文学中现代主义的发展联系起来的。人与某种更为强大的自然力和神之间在结构上的矛盾，应当促使人在社会和历史中去寻找人类理性的基础。同斯维登堡和黑格尔一样，亚当斯认为人不能在自然或上帝那里找到的生存安全感，也许可以在超越个人但是同时又是在历史范畴中的世俗的和社会的形态中找到。就这一点来讲，他是忠实于他继承的启蒙主义思想遗产的，因为他相信历史的连续和稳定基本上证实了个人合乎理性的行动是正确的。只有在历史性危机的关头，人类的思想才会陷人自身的矛盾或深刻的异化之中。所谓历史性危机的关头，是指圣托马斯的十三世纪和亚当斯自己所处的现代早期——传统的社会思想基础失去了可信性或不再适用的时代。

665

《教育》同他后期论及科学和历史的著作文章一样，旨在解决他所处的时代的思想危机。约翰·亚当斯和约翰·昆西·亚当斯力图为美国树立起代表性人物的榜样，调合社会法律和个人行动之间的矛盾。亨利·亚当斯的工作性质虽然不同，但是他的志向却与先人们同样高远。在"动态的历史理论"（《教育》第二十三章）中，亚当斯指出："自然和人两种力量一定会并存下去，持续不断地相互作用，如同太阳和慧星相互作用那样，任何停止的现象都是虚假的"。他认为这种道理是不辩自明的。不过，这一规律也只是在人类对自己的生存意义和价值持有稳定的信念的时期才是成立的。当人完全依靠"他自身之外的力量、依靠外在的工具和手段而不是动用自己的理性"时，这一规律就不再有效，人则屈服于混乱的自然或者某种外在的决定力量，不论这种力量被理解为自然规律或某种哲学。夏尔特尔的玛利亚代表了人类和社会知识方面积极的、有历史意义的原则；而托马斯的形而上学和现代科学技术虽然旨在避免人类与历史疏离，却恰恰造成了这种疏离。

从这一背景去理解，人们可以看到亚当斯在《亨利·亚当斯的教育》里采用的象征手法，是一种表现社会和历史的方法，而不是一种文学技巧。圣母是一个社会历史

的"象征"，起着调和人对单纯完整的向往（也就是人为自己的理性寻求某种基础的愿望）和人的经验复杂多变两者之间矛盾的作用。这一历史的"象征"赋予了在具体历史阶段中人本质上的两重性（灵魂和肉体、思想和物质、统一和复杂）以形式。虽然圣母这一象征使用的术语源出于某一具体文化运动中的各种观念，但是也适用于普遍意义上的人类困境。只有在一个失去了自信，没有能力表现自己，没有能力为自我提出有效喻象的文化里，这种象征才会失去实质性内涵，流为"字面上"的象征。圣母作为一种能动的文化力量，与其说是象征的，不如说是神话的。而作为真正政治家的 666 代表性人物，则以真实的自我为历史秩序提供了活生生的榜样。亚当斯嘲弄地把自己说成是"侏儒"，也是意在显示圣母与他的先辈组织和集聚文化力的能力。《教育》中的亨利·亚当斯表现出的怀疑主义、智力上的好奇和世界主义，体现了对日益混乱的现代历史的反抗。

在他最后一本著作《乔治·卡伯特·洛奇传》(1911）里，亚当斯重申了他对这种个人主义的信念，虽然作品的主题似乎是挖苦对完整理性和有秩序的生活的追求。乔治·(贝）·卡伯特·洛奇是亚当斯在哈佛教书时的学生亨利·卡伯特·洛奇的儿子。1909年，贝·洛奇死于心脏病，时年三十六岁，当时亨利·卡伯特·洛奇是美国参议院里代表麻省的议员，在他三届任期中的第二届任上。贝·洛奇1983年随父亲来华盛顿时同亚当斯相识，那时亨利·洛奇在第一届美国参议员任期内。从贝·洛奇短短的生涯中，亚当斯可以看到自己早年的影子。贝·洛奇同亚当斯一样，生于波士顿显赫之家，在事业开始的阶段，有时也接受家庭安排的职位。同亚当斯一样，他不愿扮演作为洛奇家族中一员被期望扮演的角色。在干过私人秘书、海军准尉等不同的工作之后，他把精力转向抒情诗和戏剧诗。

同《加勒廷传》一样，贝·洛奇的传记也是应洛奇的家人要求而作，因此有纪念性传记通常存在的局限。三卷本的《乔治·卡伯特·洛奇的生平，诗歌和戏剧作品》中，一卷是两百页的传记，两卷是他的诗作。洛奇只是一个三流美国诗人，深受雪莱和拜伦的极端浪漫主义影响。因此亚当斯在措词上煞费苦心，好不容易才算既保持了纪念文字的笔法，又没有去赞扬他知道在许多方面还嫌粗糙的不成熟的诗作。然而，亚当斯明显地欣赏洛奇的《赫尔克里斯》(1908）和《该隐》(1909）两部诗剧中主要人物执着的进取精神和富于诗意的独立。两部诗剧都把神话人物浪漫化，就亚当斯和洛奇的世纪末情绪而言，这种超验个人主义也只有在富于诗意的行动中才可能表现出来。对于两部剧中所表现的力图达到自我认识和自我约束的浪漫主义意志，他虽然通常只是勉勉强强地表示了赞赏，但是却暴露了他自己对超验个人主义的向往。亨利·亚当斯年青时代认为爱默生"天真"，但是他自己以后的很多著作却肯定了那种多层次、多变 667 化、以嘲弄的眼光看待社会的自我，这就是我们的文化神话化了的爱默生式人物的形象。

亨利·亚当斯继承了启蒙主义思想却求助于本质上是超验主义的自助观念，这一事实很能说明十八世纪的理性主义在爱默生和亚当斯的时代以及二十世纪初的命运。

如果理性不再被认为是个人与社会之间的纽带，那么个人就不得不“在另外的地方”建立一个“世界”，另外建立一种“社会”秩序。在那里，“理性”的各种属性都得重新定义。从某种意义上说，这正是文学上的现代主义所做的工作。现代主义转而向内，在那里寻找人的意识的形态和局限。这种明显的自卑，以及日常生活与纯粹意识的“更高级”的现实两者之间的脱节，在大多数具有自传性质的文学作品中都表现出来。詹姆斯·乔伊斯、埃兹拉·庞德、马塞尔·普鲁斯特、T·S·艾略特、弗吉尼亚·伍尔夫、华莱士·斯蒂文斯和威廉·卡洛斯·威廉斯的这种“自传体”作品，也因其中对于自传主题的特别的嘲讽而显得不同凡响。这种嘲讽的作用在于建立一种文学上的间距，以便使作者的世界不受真实世界的侵犯。一方面，亨利·亚当斯在《教育》中嘲讽的格调为文学上的现代主义提供了一个范本；另一方面，亚当斯创立的“批判历史理论”和以此解释人类理性的社会及历史基础的尝试，不能仅仅从文学或历史学的角度去理解。在我们的时代，结构主义学者、符号学学者和后结构主义学者继承了亚当斯融汇多种学科的未竟事业。正是这个亚当斯，而不是作为文学现代主义前驱的专会嘲讽的亚当斯，才值得我们当代人去注意、去研究。

约翰·卡洛斯·罗　撰文　　李毅　译

亨利·詹姆斯

但凡小说在某种程度上都是一部自传，而任何一部自传都或多或少像小说——伟大的小说家的作品和自传尤其如此。詹姆斯回忆录开卷几章描写的那个少年，独自 668 一人悠然漫步在十九世纪中叶旧日纽约的街头，“抛撒着惊叹，挥霍着时光，目瞪口呆地望着一切”，立刻使读者想到那便是未来的小说家当初的模样。这个少年也是小说家笔下最典型的人物之一。他没有同伴干扰，独自观察世界，热切地窥视着自己未曾涉身其中的事物的奥秘。他之所以可以悠悠然四处漫游，是因为他享有身为儿童的这一特权，还握有家传的财富。他一路享受的“机会的盛筵”不是使他大饱口福，而是使他大饱眼福。六十年后回首往事，想起童年时代竟能享受不带陪伴独来独往，已届暮年的作家本人也感到一阵阵迷惑——想来一定是家里人没有充分认识到他性格鲁莽且喜冒险的特点，因而放松了警惕。他不无遗憾地写道：长辈们似乎懂得，“我所知道的唯一的胡闹形式，不过是海阔天空的神游遐想而已。”像詹姆斯后来就要写的许多故事一样，小孩本人的故事在某种意义上是他不曾经历过的。他必然有许多事要做，许多许多——就像人们往往在脑子里想的而不是实际上做的那样多。”但对这个最具有代表性的詹姆斯式的人物来说，那些错过了的冒险，充分证明是他想象力的成就。至于那孩子东张西望打发日子的习惯，詹姆斯本人曾不动声色地这样评论说：“我想他的的确确从中获益匪浅。”

言必获益或受损，是十九世纪美国人的独特表达方法，詹姆斯自己的创作完全是以这样的用语为基础的。即使他竭力把它们换成流行的说法，到头来也莫不为此。詹姆斯生于 1843 年，家境富裕，无须为金钱而奋斗，因而也对流行的关于成功的观念抱有怀疑。小说家的父亲，老亨利·詹姆斯，年收人一万美元，觉得自己“轻轻松松逍 669 逍遥遥就过了辈子”——尽管为此，詹姆斯可是违反了他的父亲，那位严格的长老教徒的遗愿才继承了遗产的。老祖父是爱尔兰移民，白手起家成了百万富翁，根本不相信遗产荫庇子孙的威力。“我们与祖先的传统和态度绝裂是彻底的，”小说家后来写道，“我们整整两代人从来没有一次为一笔生意感到内疚过。”既是哲学家又是宗教思想家的老詹姆斯深受斯曼纽尔·斯韦登博格的著作的影响。他也是一位多产的作家和大学

教师。但是他令做儿子的怀着不无嘲讽的深情回忆起的，总是自己儿时给玩伴们介绍父亲为人之时，和兄弟们一样有一种无可奈何之感的情形。虽然詹姆斯终究还要靠写作挣来大部分收入，而且免不了同出版商讨价还价，争高论低，但是父亲制订的家训对他的影响毫无疑问是深刻的："要做一个了不起的人物，一个不从事任何专门职业的大人物，一个自由自在无羁无绊的人物。"他的父亲把金钱化为丰富的想象和知识的冲动也给了他以深刻的影响。詹姆斯塑造女性人物的出色能力是由多方面因素凝聚面成的。但是，如果他感觉很受某个女继承人角色的吸引，那可能是因为他的文化观念已经把她等同于文化转换的一个工具——由妇女发挥购买文化和代表文化这双重功能。尽管在詹姆斯的主人公中，相当多的人都赚得了大笔钱财（《美国人》[1877] 中的克里斯托弗·纽曼、《金碗》[1904] 中的亚当·弗尔弗尔都成了百万富翁），但小说对他们何以致富却很少详述。纽曼和弗尔弗尔在故事开始的时候，就已经放弃了积累财富的营生，在迫不及待地为把美元换成欧洲文明的产品而努力了。像老亨利一家人一样，詹姆斯小说中的人物都避免直接参与商业事务本身，这一点是很典型的。批评界曾花费大量精力，想弄清楚在《专使》（1903）中的那件"丑闻"，即由纽桑姆夫妇炮制且可以获得大利、但小说主人公又绝口不提的"丑闻"，可是他们的努力付诸东流了。詹姆斯从不作俗不可耐的具体描写。他的语言特点是点石成金，即把所指的词语变成隐喻性的媒介，变成了意义含糊的比喻。他与大西洋两岸许多十九世纪的小说家也不相同，很少醉心于虔诚描写金钱邪恶和穷人美德那样的陈规老套：财富在他的小说中，正如他家历史上有过的情形，往往跟敏感的良知和罗曼蒂克的幻想结下了不解之缘——同那几笔遗产一样，财富既是危险的根源，又是潜在的予人自由的解放力量。《鸽翼》（1902）中，米莉·西尔这个詹姆斯献给他喜爱的表姐敏妮·坦普尔的美好礼物，那个与基督依稀相似的女主人公，"每年所得成千上万"，可如此之多的收入也难免她的受害和死亡——仅仅使她意识到，已从大多数妇女都有的区区烦扰中得到了解脱，能自由地以全副身心听从上天的驱使。

670

老亨利·詹姆斯培养了小亨利·詹姆斯及其兄长威廉·詹姆斯两个儿子。前者是美国最伟大的小说家，后者是美国最有影响的哲学家和心理学家。老詹姆斯以此成就有力地反驳了他父亲关于继承财产不利子孙成长的观点。随之而来的是，他的下一代的反传统行为又进一步印证了他不盲从前辈的思想，但老詹姆斯对他两个儿子的杰出成就的深刻影响是不可能抹煞的。威廉不无赞同地记录下父亲的神秘经历，不过从未发展到直接继承父亲的神学体系，虽然如此，十九世纪斯威登堡派哲学家和《宗教经验种种》的作者之间的理性亲缘关系相对说来是明显的。如果说小亨利与"父亲思想"的关系还要间接一些的话，那么他在自传性两卷本巨著《童年及其他》（1913）和《为人儿子与兄弟者的笔记》（1914）中，则对老亨利的人品和实践自己思想的求实精神作了感人肺腑的赞颂。这个儿子回忆道：他培养两个儿子的道德感而憎恶"假道学先生"，他"要的只是那种具有羞耻心的美德"；并且

> 他表现出了一种最强烈的人类的本能，同时又表现出一种对书本的最活跃的反映，从来没有任何东西比这二者在他身上的结合更为古怪美妙的了。书本在我们的教育中所起作用很小，就像在其他任何方面所起的作用一样。我们健康地呼吸，但呼吸不协调；我们吃饭、喝水，但我们吃喝的都是矛盾。在我们当中，矛盾与悖论是非常鲜明突出的……

事实将证明，精神上餐以“矛盾”为这位成熟的作家提供了丰富的营养，他的作品会因矛盾性和模糊性而变得丰盈充实，他的道德冲突故事会继续回避任何道德体系。的确，“最强烈的人类的本能”和“对书本的最活跃的反应”可能正好标明詹姆斯小说本身的特点。当然，回忆录中的这些话语是成熟后的作家的语言，他回忆的是五十多年前的过去，如果在这段表达中仍旧不能把回忆与虚构分开的话，那只是要强调小说家对父亲的了解同对自己的认识联系得多么紧密。

由于这位闲不住的父亲从1885年开始，花费十年光阴在欧洲和美洲穿梭旅行，来往于纽约、纽波特和波士顿之间，因此年青的詹姆斯们的教育时而由家庭教师时而由学校监管，形成了颇为奇怪的教育方式。老亨利对从事“专门职业”工作的反感，对 671 教育实验和职业实验的热情，对矛盾的容忍，这一切都可能是极富自由意义，但也并非是不付出代价的。小儿子加西和罗伯森为谋求自立而进行着艰苦的斗争，尤其是罗伯森不得不过着颠沛流离坎坷多难的生活。威廉虽然才华横溢，多才多艺，却年过三十才毅然离家谋职，直到1876年才在哈佛大学的教职上安定下来。婚姻问题也令他苦恼良久，最后于1878年方才结婚。詹姆斯家的孩子们都像他们的父亲，人人都患有某种精神性的和身体方面的疾病。老亨利和威廉患有心理障碍和神经衰弱的疾病。最小的也是唯一的女儿阿丽丝也不例外，她成年后的许多岁月都是在病中度过的。老亨利本人还在十多岁时就装上了一条假腿，成了半跛的残疾人。那是在一次玩耍中，他的小伙伴不慎点燃了马厩，为扑灭大火，结果被烧成了重伤。与他同名的次子在《为人儿子与兄弟者的笔记》里也写到自己遭受的一次“恐怖”的伤害，这种伤害可算是一种“无名伤”。当时他还是一个十八岁的青年，也试图扑灭一场马厩里的大火——他隐约地将这创伤同当时进行得如火如荼的内战所造成的“周身剧痛”联系起来，同他不能报名参战那回事联系起来。虽然他回忆这一事件时所用的闪烁其辞的语言曾一度引起关于他的性功能受了损伤的猜测，但似乎更有可能的是他的背部受了伤。然而，最引人注目的是他的命运与父亲的命运酷似，在某些方面简直是重蹈了父亲的覆辙。受了这样不明不白的伤，就因此被排除在战场之外，可以自由自在地当一辈子“学生”了。不管这是事实还是个人的神话，这次详情不明的创伤构成了使詹姆斯有可能从事创作的隐秘条件。

在回忆中，这位小说家把自己描绘成了一个小孩子，不可救药的永远“落后”于他那位富于才华的哥哥（事实上哥哥只比他大十五个月）；然而，在詹姆斯家的所有孩子中，他似乎又是最早具有使命感，而且是对此最有信心的一个。甚至早在那短暂的，

以辍学结束的哈佛法学院学习期间，他就已经在悄悄地追求着“小说的缪斯”，以“深藏着的能当‘文豪’便要当‘文豪’的雄心壮志”鼓舞着自己了。1864年他还未满二十一岁，就匿名发表了第一个短篇——一个描写通奸和误杀的通俗闹剧式的故事。他对法国传奇的热衷使作品带上了这类作品的痕迹。同年他又发表了第一篇文学批评，评论纳索·W·西尼尔的《小说论集》。文中虚构了一位多产的小说家宣称“我的作品就是我的救世主”。作者以此回击将他的创新讽为“煞费苦心打磨雕饰”的指责。虽然直到七十年代末他也未能写出第一部长篇小说，但在后来的几年中他却出版了大量的短篇小说、文学批评和游记文章——在其后的一生中他仍利用这多种文学形式发挥自己的创作才能。这些故事和评论发表在《北美评论》、《国家评论》以及由威廉·迪安·豪威尔斯任名誉主编的《大西洋月刊》上。它们反映出詹姆斯广泛地阅读当代美国、英国和欧洲大陆小说精品所受到的影响。他的文学批评咄咄逼人，透露出看问题的敏锐与深刻——这是一个踌躇满志的青年文人的口气，一个自觉地加强艺术修养、希图阐明艺术本质意义的文人的口气，詹姆斯一方面表现出作为观察评论的表面上的被动性，另一方面则显示出作为作家的超人的精力和自信心，以及那种日趋强烈的要获取文坛权威地位的迫切心情。“我会让自己永垂不朽的”，1847年他向他的妹妹宣告，“你们马上就会看到”。话语中充分显示出了他的不同凡响。他是在从弗罗伦萨寄出的一封信中出此狂言的，当时他正在那里写他的第一部重要小说《罗德里克·赫德森》(1875)的开头几章。那是一个描写两个男人的故事——一个是与书同名的傲慢而野心勃勃的艺术家，另一个是他的清醒而警惕的、忧心忡忡的赞助人和朋友罗兰德·马利特——他们一道同艺术的模糊性、观察的模糊性和权力的模糊性进行着斗争。

严格说来，詹姆斯的第一部小说是《监护》。故事于1870年在《大西洋月刊》上连载，八年以后全书得以出版发行。这是一个皮格马利翁式的稀奇古怪的故事，讲一个波士顿绅士抚养了一个受监护的女子，目的是要娶她为妻。小说预示了詹姆斯后来创作中的两个焦点，一是年轻姑娘对求婚者的选择，一是监护和爱情二者之间的难以调和。不过，首次具体地展示他的几种最典型的思维和主题的是《罗德里克·赫德森》。小说描写了作为主人公的艺术家在艺术需要和“生活”需要之间饱受磨难；新英格兰的清教徒们陶醉于在欧洲得到的愉悦身心的教育，又被这种教育弄得迷惑不解；美国的浪漫主义者梦想着超越日常经验的约束；多愁善感的观察家，总在徒劳无益地追求爱情，似乎注定最终要落人一种说不清道不明的自我克制之中。罗德里克本人是一位大有希望而又自视甚高的青年雕刻家，一个曾在欧洲历险、最后壮烈牺牲的美国人。罗德里克迷恋上了美丽的克里斯蒂娜·莱特，但后者却被迫抛弃他而爱上一位意大利王子。罗德里克憎恶自己成就平平，辉煌前程对他而言只是一场幻景。痛苦的煎熬使他精神彻底崩溃，最后他在阿尔卑斯山一场暴风雪中丧生。虽然描写戏剧性事件对于詹姆斯发挥想象力会有巨大的作用，但他后来作品的男女主人公却很少以这种戏剧性结局终其一生：阿尔卑斯山式的灾难在那些小说中更多的是作为一种意识危机的比喻而出现的。就在本书中，罗德里克殒落的意义也是由幸而生还的劳兰德来指出的——

二三十年后，詹姆斯在对这部小说的回顾中，想来一定不会将小说意义的真正中心放在那位富于戏剧性的艺术家身上，而会放在他的保护人的意识的“戏剧”中；因为“他遭遇到的一切……最重要的是使他对发生在别人身上的事情有了体验”。

在动手创作这部小说的大约五年前，詹姆斯本人先作了一次罗德里克式的令人陶醉的新英格兰-意大利旅行。他在家书中写道：1869年秋天，一到达帝国之都“就发起了狂喜的高热，如痴如醉地穿越大街小巷，所见所闻令人震栗惊讶，赞叹不已。”1872年到1874年他在欧洲居留了较长时间。随后他曾一度打算定居纽约，但1875年又回返欧洲，1876年决定终生定居伦敦。《多情的游客》是詹姆斯最早的国际题材故事，1875年他出版的第一部短篇小说集便是以此为书名的。正如这篇故事的主人公一样，小说家是怀着占有的迷梦来到伦敦的——不过，问题并非如故事所讲，是一位美国人对祖先遗产继承权的要求，而是他想象中的对一种文化的掌握。“我拥有这个古老的世界了，”在由伦敦写给家人的一封信中，他得意洋洋地向他们宣称，“我把它一口吞进了肚里—— 我完全占有了它！”

詹姆斯的艺术曾一度是美国批评家的热门话题。人们争辩说，他的艺术受害于他自己的孤芳自赏的态度；说他那种日益增长的抽象性和刻意雕琢的后期风格要归咎于他作出的移居国外的不幸决定，这个决定使他的想象力失去了本土的营养。詹姆斯的《霍桑》(1879）似乎暗示了美国文化太贫瘠偏狭，不能孕育出伟大的艺术家，因而触动了他同时代人的一根敏感神经。他那份开列了美国生活所缺乏的所有“高度文明条目”的著名清单（无国家……无君主、无法庭、无个人忠诚、无贵族、无教堂、无牧师……无娱乐阶层——无埃普索姆赛马场，也无艾斯科赛马场）迫使豪威尔斯拍案而起，宣称“在去掉小说家的所有这些财产后，我们仍然保存着全部的人类生活”。无庸置疑，詹姆斯关于霍桑的评论有几分像是替自己最近移居英国的行为所作的辩护，同时也是为自己的小说将转而从丰厚的欧洲文化主体获益所做的说明——另一方面，这篇评论简直又是一位文学巨子将独立于具有深刻影响的前辈的宣言。不过詹姆斯知道，“做一个美国人便是承认一种复杂的命运，”正如他在1872年的一封信中所写道的：“他天生的责任之一就是与迷信欧洲的价值观作斗争。”在他开列的那份清单的末尾，他对美国幽默这一土生土长的天赋给予了称赞，而最后提及的缺少埃普索姆和艾斯科赛马场的事，本身就带有其反讽的含义。

詹姆斯与霍桑的密切关系是明显的。他不仅在主题与背景上而且在使用微妙的讽刺上都与后者相似。这种微妙讽刺令人感到的愉快之处，不在于记录对立观点相互斗争的结果，而在于双方如何表现。的确，詹姆斯小说的国际主题的主要作用之一便是产生了一种妙不可言的讽刺喜剧，而决不是只把天真的美国人当作笑柄。詹姆斯也不简单否认美国人渴望摆脱欧洲羁绊的愿望。《贵妇人的画像》的女主人公相信，“属于我的东西没有一样能够作为衡量我的尺度。任何东西从反面来看，都 是一种限制，一种障碍，一种十足的随意性的产物”，这种信念可悲地证明了她的天真幼稚。不过，这位伊莎贝尔·阿切尔的爱默生式的浪漫主义，她那超越自我的梦想，无论如何也比她 674

的对手梅尔夫人那急切的发财心更具有吸引力。梅尔夫人公然以讽世者的姿态宣扬自己的"伟大的物质崇拜!"许多年以后，詹姆斯会认为他本人曾经沉浸在一种"可说是被解放了的经验"的幻想中;"经验是无拘无束的，不被它物所席卷，不受它物的羁绊，也不附带按常理应该附加的条件。"在他的纽约版《美国人》(1907)的前言中，有一段著名的话也是这样讲的。事出有因，尽管他极力想利用欧洲那富有表现力的丰富事物，但后来在回忆前事时才发现，他在无意之中把定居欧洲后创作的第一部小说写成了一部美国的传奇。

《美国人》一开始就针对纽曼的一笔开支进行了善意的讽刺。这位毫无鉴赏力的百万富翁受骗上当，以高价买了一幅卢浮宫藏画的三流复制品珍藏。詹姆斯笔下这位具有代表性的美国人此次作为，同他在巴黎试图进行的那笔主要交易——购买一个妻子一样，证明了他是一个既庸俗又大方、既轻信又爱面子的人。在典型的詹姆斯式结尾中，小说让纽曼失去了他想得到的意中人，同时又让他在克己自制方面获得了某种意义的成功，他放弃了机会，未对拒绝他做女婿的那个高傲的法国家庭进行报复。然而，当詹姆斯着手为其小说的纽约版进行修改时，他肯定说富有的美国人遭到法国贵族的拒绝这个情节，背离了自己的无意识的传奇倾向。他坦率地承认自己一心一意固守着纽曼该受"虐待"的想法，以至忽略了柏勒加德家会有的行为。他们本应"积极地、欢跳着"把女儿嫁给这样一位"有钱又有闲"的美国人的。四十年后，詹姆斯重读这部小说时，就是这样把他对传奇的一时热情同他想为他的美国主人公辩解的愿望联系起675 来的。他也许还认为自己为同样这个结尾安排了一个哥特式戏剧情节。纽曼发现，德·柏勒加德夫人谋杀了她的丈夫，促使他们的女儿决定把自己永远关进一所卡米尔教派女修道院。这一情节的设置，把柏勒加德一家从喜剧的纠纷制造者角色变成了传奇剧的反面角色。《美国人》是一部早期作品，能产生一些形式上的变化并非易事。但就是在这不同叙事形式的融合中，在对主人公既嘲讽又喜爱的态度中，小说预示着詹姆斯将取得的某些成熟的成就。

《黛西·密勒》也是以为主人公所作的讽刺性辩护结束的。詹姆斯笔下这位娇媚迷人的美国女郎受罗马椭圆形竞技场瘴气的侵袭而死，像征性地标志着欧洲腐败堕落风气的不可抗拒——那个她似乎与之有过一场不光彩的风流韵事的意大利倾慕者就声明她完全是"无辜的"。詹姆斯最大而又最为人所知的成就《黛西·密勒》在大西洋两岸为他建立起了声誉，并且对造就"美国姑娘"这样一种著名的文化类型起到了促进作用，然而，由于詹姆斯对他的故事中的女主人公也给予了轻微的嘲讽，因此便毫不奇怪地出现了读者把握不定她究系何等人物的情况，据说有些美国女士就认为她的形象"不光彩"。詹姆斯迫使我们在很大程度上通过一个美国流亡者温特波恩的眼光来观察这位女主角，而这位美国侨民对她的爱报之以迟疑不决的态度。这样，作家就独出心裁地将视点从女主人公自身转移到了如何认识她的问题上。即使本书如此轻描淡写，詹姆斯仍没法暗示出天真无邪的某些模糊性以及这种品格自身所包容的毁灭的内涵。如果说詹姆斯早期国际小说中存在着一种美国人所证明的道德是胜利者的意识，那么同

样真实可信的是，小说中这种道德的价值总是讽刺性地值得怀疑。《欧罗巴人》(1878）的读者或许十分偏爱小说中具有大陆性格的男爵夫人那颇有手腕的漂亮谎言，而不喜欢小说中心直口快的新英格兰人那种直言不讳的坦诚态度——或者说读者至少会倾向于不急于就下结论。风度翩翩、温文尔雅的蒙斯特男爵夫人最终仍没有获得一个美国丈夫，但她以其高贵举止塑造自我形象的能力和使骗局显得“正当”的本领，却预示着如《专使》中德·维俄耐特夫人一类富于魅力的欧洲文明代表人物的出现，正是他那优美诙谐的风格与日益增长的精巧微妙这一些特点，才使詹姆斯跻身于有高度艺术修养的作家之列，并表明驱策着他的想象力的是价值的观念而并非道德的观念。

《欧罗巴人》在詹姆斯的创作中是一个特例。作品离开了国际小说的常轨，将旧大陆的代表人物送去“进犯”新大陆，解开了那里人们的四角婚姻的喜剧性纠葛。《华盛顿广场》(1881）没有定局的结尾更有典型性。女主人公不幸为思想开明的人，由于对 676 那位曾经背叛了她的爱情的男人关闭了大门，她虽然在幻灭中获得了尊严，但也因此面临着孤独的未来。詹姆斯的小说以这种弃绝的姿态结尾，不露声色地将意识的升华同人生的失败联系起来，并拒绝预测人物未来的命运，结果又一次蔑视了“大团圆”结尾的传统模式——他在《小说的艺术》(1884）一书中令人难忘地称之为“奖金、抚恤金、丈夫、妻子、婴儿、芸芸众生、附加段落和愉快的讲话的最后分配。”当《美国人》还在《大西洋月刊》上连载时，豪威尔斯就已要求纽曼的婚姻写成圆满的婚姻，从而成为完全反对詹姆斯结局观的首批批评者之一(詹姆斯不顾他的编辑和朋友的反对，仍以纽曼失去未婚妻作为小说结尾)。詹姆斯早期经典作品《贵妇人的画像》(1880—1881）是一部与《美国人》类似的小说。它描写伊莎贝尔拒绝与卡斯帕·古德伍德私奔，逃脱了后者充满激情的怀抱，但又重返不幸婚姻。这在许多二十世纪读者看来似乎特别成问题，因为他们感到自己被伊莎贝尔表现得很明显的性恐惧搅得心烦意乱，对她那种将结婚当作一种“庄严的形式”的婚姻观抱有怀疑的态度。虽然伊莎贝尔的观点并非一定就是她的塑造者的观点，但对性持怀疑态度却是詹姆斯早期小说中常见的问题。这无疑可以在对他本人生活史的回顾中，追溯到他姗姗来迟的性意识。人们肯定还会认为，《贵妇人的画像》陈腐得把婚姻作为不可推卸的义务的象征。但是伊莎贝尔最后的举动，应该首先是根据小说对“自由”可能有的几种意义所进行的多方探索来加以理解才对：伊莎贝尔从她初始的标准的美国式信仰，即无视任何限制的独立性出发，逐渐形成了一种在很大程度上属于意识状态的自由感，这是一种自我冲突的自由，即一方面承认自身自由所受的局限，一方面又正视自由所要求的选择的责任。

《贵妇人的画像》使用了詹姆斯以后还会重讲、而在克里斯托弗·纽曼的生平中已勾勒出轮廓的故事。那位天真的美国人受到欧洲的魅惑，虽然醒悟得晚了一些，但终于懂得了一部神秘的历史，发现了性纠葛及背叛的存在。而伊莎贝尔则得知，她的丈夫和梅尔夫人原来是一对情人，正是他俩密谋，安排她的这场婚姻。但是，得知她的生平有可能被作为一个无辜受害者的历史来读的时候，她本人早已明白她在这场阴谋中陷得有多深了。就此而言，她的认识预示着詹姆斯后来在为这部小说的纽约版

(1908) 所写的前言中表明的观点——“人物”先于“故事”，是作者对伊莎贝尔其人的理解，而并非事先存在的“情节”决定了她后来的遭遇。也正因为如此，《贵妇人的 677 画像》被认为是构思上的一大步进步，为仅在三年前写成的《美国人》一类呆板僵化的作品所难以企及。这是詹姆斯艺术方向的一大转变。随着伊莎贝尔对其经历的意义在认识上的逐步深入，詹姆斯一步步将他这部国际题材剧变成了意识剧。如果把女主人公醒悟的那个场面（第四十二章中她在炉边的沉思）视为转变的关键时刻，那也不算太夸张。正是在此处她第一次向自己承认了在婚姻问题上铸成的大错。后来詹姆斯将这一场面挑出，认为它是“本书中明显的精彩之处”，这是不足为奇的。

在引起读者共鸣的第一章中，美国贵族沃伯尔登对令人头痛的美国银行家和侨居者丹尼尔·托克特说，他害怕“搞到某种东西”会马上“闹得满城风雨”，托克特回答说，“女人会救我们的。”具有讽刺意义的是他的回答居然成了现实。因为社会机构及其代表未能在小说中起到主要作用，而伊莎贝尔的意识却逐步压倒了一切。不过，詹姆斯这第一部“大部头”小说仍然与他后期更加高度集中、更加内向的小说不同。这本书如他所称，似乎也力求广泛地描写人世众生，从那位焦虑不安的激进贵族沃伯尔登到莽撞无礼、好管闲事、对欧洲“生活内幕”进行徒劳探索的美国记者亨利叶特·斯塔克波尔，小说无不以讽刺与同情杂糅的典型的詹姆斯风格予以刻画，并以此塑造出各种不同类型的人物，就小说结构的严密、对社会问题和时代变化的敏感、甚至仅就篇幅（以及它对女主人公的意识所进行的细腻探索）而言，《贵妇人的画像》都堪与十九世纪欧洲小说的杰作相媲美。

詹姆斯对他时代的文学有着广泛深人的了解，这为他的创作实践和叙述理论提供了源源不断的营养。他不仅饱览十九世纪中叶伟大的小说家狄更斯、萨克雷、乔治·艾略特的佳作，也泛读大西洋两岸许多次要作家的作品。除此之外，他还具有维多利亚时代作家鲜有的关于法国作家的知识。他给英美的小说批评带来了法国人的自我意识和理论研究的成熟方法。这是他同时代任何作家也难以企及的，他出版的第一部文学评论集《法国诗人和小说家》(1878) 包括对乔治桑、巴尔扎以及屠格涅夫的多方面的深入思考。在整个创作生涯中，他总是反复研读这三位作家的作品。1875—1878 年冬，他与聚集于巴黎的以福楼拜、左拉和埃德蒙·德·龚古尔为中心的一批现实主义和自然主义作家过从甚密，虽然他一生都在抵制他们的创作中那些他看起来狭隘和教 678 条的东西（尤其是左拉关于现实必然与污秽肮脏相联系的严肃的断言，詹姆斯在 1880 年的一篇评论《娜娜》中就指出过其不足。），但对于他们坚持自由选择题材，对作家职业抱有严肃态度，詹姆斯却十分赞赏。

《小说的艺术》(1884) 是詹姆斯针对英国小说家、文人瓦特·贝森特论主题的演讲所作的著名的答辩。文章竭尽全力为小说选择“受赠人”的自由辩护，反对任何为小说创作设置条条框框的企图。文章把“现实的面貌”和小说的最高品质看成一回事，坚持认为，“小说之所以存在的唯一原因是它的确试图反映生活。”詹姆斯的现实主义并非那种模式化的现实主义。“现实”，按他对这个术语的理解，应该“有着大量的形

式”，并且它的界定是“非常困难的”。詹姆斯关于表现的思想也相应地具有灵活性，其特点表现为反对贝森特的传统观念。贝森特认为作家必须根据经验写作（尤其是乡村女作家不应该妄想要写一部军队生活的小说）；詹姆斯则提出，敏感的艺术家的“经验”包括想象力、由已知猜测未知的能力和根据大量转瞬即逝的印象构想出一个完整世界的能力。《小说的艺术》对小说开始有了“一种理论”这种迹象表示满意；另一方面，它自己的理论程序树立了一个典型，即趋向于打破创作与批评的界线，而不是将二者分离开来（譬如说“人物”同“事件”、“传奇”与“小说”就不能分离开来），并且要把小说的特质与其作者的思想特质等同看待。詹姆斯文章对二十世纪批评家的影响胜于对他同时代人的影响。对前者来说，这篇论文已成了一篇具有母题性的本文——它显示了把小说作为一种“有机”形式来探索的新批评派以及专注于理论本身的结构主义者和后结构主义者萌生的端倪。用詹姆斯有意借用的术语来说，他的批评开始使英文小说成了“法国人称之为有争论的东西”了。

继《小说的艺术》出版的两部作品曾经是詹姆斯作品中最明显的“政治性”小说，它们令人难以置信地抛弃了固定模式和固定观念。《波士顿人》和《卡萨玛西玛公主》两部小说都发表于1886年，它们提出的问题，对许多二十世纪读者来说，仍然具有现实意义。《卡萨玛西玛公主》对热爱文化和参与革命二者的冲突进行了探讨，为此，二战之后的美国知识界对它百读不厌。最近，新一代的女权主义者转向《波士顿人》，重新评价小说对新英格兰妇女鼓动者的讽刺。然而，詹姆斯对欧洲无政府主义者和美国 679 女权主义者的同情，现在看起来比许多批评家认为的更为强烈，要是从这个角度来看问题，那么这两个文本都不是为作政治性评价而准备的。在《波士顿人》里，在争夺那位虽有才华却奇怪地没有头脑的女主人公维瑞娜·塔兰特支持的较量中，“反动的”南方人巴塞尔·兰萨姆战胜了他的狂热的对手奥利佛·钱舍勒。小说结尾，维瑞娜为了嫁给兰萨姆，放弃了公开演讲，也放弃了妇女事业。不过，巴塞尔，这位相信女人“是些柔弱的言听计从的小东西，上帝将他们置于男人保护之下”的人，也跟那些北方改革者一样，成了詹姆斯讽刺的对象。而奥利佛，这个有着强烈的自我压抑感、对维瑞娜怀有盲目的性欲的角色，就算引不起人们的关注，却也容易理解。小说情节中纠葛的解决，明显地遵循了传统的方式，而叙述者明白无误地暗示了那“远非辉煌”的婚姻是有人强加给眼泪汪汪的维瑞娜的，还作出维瑞娜将来还会抛洒许多眼泪的最后预言，这一切将结局的效果破坏无遗。的确，公众似乎以“死一般的寂静”来迎接了《波士顿人》，这在很大程度上可以从贯彻小说始终的那种讽刺性的超然态度，以及一直不满足读者的情感期待的安排方面得到解释。

“我是一个十足的自然主义者”，詹姆斯给一位友人这样写道。他为《卡萨玛西玛公主》“收集材料”，刚在伦敦的米尔班克监狱度过了一个上午。他还向另一位记者炫耀：“《波士顿人》有些像巴尔扎克!!!”尽管法国现实主义作家和自然主义作家关注社会的观念明显地影响了这两部小说，但《卡萨玛西玛公主》描写的监狱场面也强烈地使人回想起狄更斯，想起他的小说的温和的漫画倾向，尤其是关于下层人物的描写。

《卡萨尔玛西玛公主》相对说来失败了，这一失败是否如某些人所认为的，应归咎于小说家个人脱离政治生活，不能令人信服地想象出无政府主义者的阴谋的隐秘世界？事情似乎很清楚，原因在于自然主义的尝试从根本上与詹姆斯的创作不合拍。一个美国贵族与一个要置他于死地的法国女人的不合法结合，必然不可能给詹姆斯式的优雅意识提供一个来源。小说主人公海阿辛斯·罗宾逊却被赋予詹姆斯式意识，这种优雅意识同他的潜在暗杀者的角色极不相配。折磨他的思想分裂，由于在本质上是对经验的美学探索和道德探索之间的冲突，因此依然属于所熟悉的詹姆斯的二律背反观点的极端表现。而海阿辛斯的最终自杀，则是被夸张了的、以暴力形式出现的小说家惯用的680 自我放弃结局。像《悲剧的缪斯》(1890)(它是几部良莠不齐的大部头社会性叙事作品的最后一部)一样，《卡萨尔玛西玛公主》把道德和美学之间的冲突戏剧化为文化和政治之间的斗争。虽然在《悲剧的缪斯》中，政治是国会选举和外交活动的政治，而非革命韬略的政治；但是就总体而言，它也不像那为求支持而竞争的艺术实践本身那样文明。

《悲剧的缪斯》的前言(1908)称"艺术与'世界'之间的冲突是半打伟大的基本主题"之一。不过，要是詹姆斯把他的宣言限制在十九世纪初叶以来的文学范围，可能还会更精确一些。这时的文学，作为一种特别的现代发明，在其艺术和生活的想象之间存在着对立。詹姆斯本人早在《罗德里克·赫德森》中就描写了这一冲突，虽然在主题多样化方面给现代主义者以深刻影响的是他十九世纪八、九十年代的小说，特别是关于艺术和艺术家的更为短小的故事。当然，十九世纪八十年代是美法两国辩论唯美主义的年代。通过加布瑞尔·纳什地方的帕特瑞斯克人运动代表人物的形象，《悲剧的缪斯》把讽刺当代思想意识和两个先例连接了起来。但是，要说在艺术与詹姆斯的内心"世界"之间，或者说，在美学与道德之间存在着紧张关系，未免有些不够准确，因为他自己的艺术在继续有效地将如此简单的对立关系颠倒过来，或至少是在对它们提出尖锐的问题。

的确，在他一系列短篇小说也即批评家们大体归纳为"艺术家的故事"里，詹姆斯将艺术和生活之间有待探索的关系作为他的故事的主题。例如，《大师的教训》(1888)如W·B·叶芝后来所说，似乎是以需要在生活的完美和艺术的完美这二者之间进行选择作为其中心话题，可是故事结尾处诙谐而令人不安的一百八十度大转弯，却使人想到这种教训会被证明是具有讽刺意味的，而生活与艺术的二元对立也是虚俘的。亨利·圣·乔治大师显然曾为了一桩令人艳羡的婚事和生活上的成功而牺牲了自己的文学才华。他奉劝前程远大的青年作家不要重蹈自己的覆辙。作家决定舍弃他心爱的姑娘，不过他发现大师本人在前妻死后已经在着手准备娶这位姑娘了。故事在末尾居然提出了这样一种可能性，即大师的艺术可能会因这第二次的美满婚姻而焕发青春。《真品》(1890)用反讽的手法展示现实和表现之间的距离。画家用一对男女作模特儿，结果完全没有达到预期效果。不过他却成功地把这对俗气的职业绘画模特儿改画成了令人信服的优雅形象。但是，画家喜欢让经过修饰的事物胜于真实的事物的天性，部

分地与他关于真正高贵的认识发生了抵牾，而那对贫穷的男女最后则以高尚的品质承受了自己的失败。至少在这个意义上他们证明了自己毕竟是“真实的人”。表现事物的 681 矛盾的主题不总是这么公开直接地显露自己。但是詹姆斯关于这类主题的自我意识，读者在他的许多作品里，特别是在晚期著作中，能够明显地感觉到。这些作品中几个最深沉有力的场景是建立在某个人物关于表现的形象与“现实”的关系的感触之上的。例如《使专》中的兰柏特·斯特瑞塞尔一日离开巴黎远足，当他漫步乡间时，觉得自己好像走进了一片有着兰宾立特风光的区域；又如《鸽翼》中的米莉·西尔把自己视为布朗日罗画像中的人，也是如此。

詹姆斯的小说富于这种形象化类比和暗示，虽然后期作品日益显露出了它们同舞台的亲缘关系。《悲剧的缪斯》是作家唯一一部以职业女演员为主人公的小说，然而它也沾染上了前一部小说那种戏剧化的、做作的魅力，并且预示着他后来在小说中将生活完全比作做戏的比喻——这种做戏或许被肤浅地认为蕴含着基本“真理”，但实际上人们不可能从中辨别出这种“真理”来。不过，仅仅是詹姆斯为讨好戏剧观众的努力（他曾在 1890 年发表《悲剧的缪斯》之后，花了五年时间作出这种努力）所遭的挫折和失败似乎就已经消除了他的小说改编为戏剧的可能性。他之所以投身戏剧，部分原因是作为一个小说家要在经济上致富似乎越来越难；部分原因是由于戏剧形式本身的挑战。再者，是由于他对大众舞台深深的，或者说，怀有矛盾心理的疯狂的迷恋 。这可溯源到他儿时在纽约亲眼看过莎士比亚戏剧的演出、根据狄更斯作品以及《汤姆叔叔的小屋》改编而成的戏剧的上演。他的由《美国人》（1890）改编成的剧本在巡回演出中曾一度获得成功。但是随后几部戏剧却从未上演过。他的戏剧家生涯结束于一个蒙受公众羞辱的痛苦时刻。在 1895 年《小伙子多姆维尔》的首场演出中，他当众受到楼座观众的喝倒彩和讥笑嘲骂。那出剧戏剧化地表现了主人公既舍不得世俗世界又向往修道院生活（他最后还是退居其中），在二者之间犹豫徘徊的状态。而詹姆斯本人与戏剧事业关系不妙的故事似乎也由类似的冲突造成——无力将渴望观众喝彩与喜好自我表现，对粗言俗语抱有深刻怀疑的几种心态调和起来。他虽然从未放弃为其作品获得较大市场的努力，但是在戏剧方面的失败加深了他孤立于广大观众之外的感觉。另一方面，他后期小说日见增长的艰深难解，甚至晦涩朦胧也出现在回忆录中，这正体现了高雅艺术与通俗艺术裂痕日深这一现代文化的特点。此时他又重返小说，通过在小说创作中吸取利用戏剧实践的经验，他不仅成功地缓解了自身的痛苦，而且在对其 682 它艺术成功地进行了彻底反思的同时，迅速地阐明并加深了小说的心理力量。

詹姆斯的《笔记》提供了他把自己重新塑造成小说家的动人记录，“现在我的确可以干我生命中的大事了”，在《小伙子多姆维尔》惨遭失败的几周以后他写道，“而且我决心干下去”。在下月开始的一则笔记中，他因对“情节安排的神圣原则”突然醒悟而得意洋洋，《笔记》提供了可靠证据，表明詹姆斯的信心日益增长，坚信小说同样可以取得戏剧的集中紧凑和“逐幕推进强度”的力度效果。在有关《波音敦的珍藏品》（1879）和《梅西所曾知道的》（1879）的详细的提纲中，他一再告诫自己要采用“戏

剧的方法"，要坚持以情节的发展为主，从结构安排的独具匠心和形式的紧凑简炼来看，两部小说（《波音敦的珍藏品》原计划写成"三幕"）都具有"好剧本"的特征。结构紧凑这一点出现在叙事比较松散的十年之后，尤其引人注目。詹姆斯进行戏剧尝试之前，曾对安东尼·特罗洛普的一句评语"自杀性满足"提出过抗议。而特罗洛普似乎就是要以这句话来加重份量，使詹姆斯牢记他的评价："他讲的故事，不过是一种引人入壳的编造"，因此它破坏了将事件视为"现实"、将作者的叙述视为历史的那种幻觉。但是，现在剧作家的类推取代了历史学家的类推，已更为彻底地限制了叙述者。在《羞涩的花季》(1899) 里，詹姆斯想以一种全是对话的小说作实验，正如该书后来加上的前言所说，不给他自己在人物"背后活动"的特权来表现意识或作解释。

应该指出的是，这个实验从未如詹姆斯在前言里回顾的那样，或如二十世纪的某些评论从前言中推断的那样，切实地进行过，它不过是一些想法而已。就连《羞涩的花季》也是靠了一个叙述者记下外貌和动作，偶尔也采用重叙手法，把一个敏感的旁观者"可能"已经看见的或猜想的说出来，要是这个旁观者在场且留心种种举动的话。在詹姆斯后期经典作品中，对话仍旧与描写和议论交替使用——用他在前言中特意借来的术语说，就是"场景"与"画面"交替使用。但是，由于把故事限制在一个单一人物的视角，并通过巧妙地锤炼出高雅的自由间接叙述文体，詹姆斯得以继续隐藏叙述者的存在，或至少使他不知不觉地同主人公的意识融合起来。詹姆斯后期小说的戏剧性倾向和隐含于他的文学批评及多篇前言中的戏剧性倾向，能够在二十世纪始有系统表述的英美小说诗学中探测到踪迹，尤其是能够在反对强行加入叙述者、以广泛赞赏"显示"反对"讲述"为标志的超现实主义和成熟的叙事话语理论中找到其踪迹。虽然，今天的创作理论与实践已经在很大程度上放弃了现实主义追求精心虚构和自觉叙述的游戏的幻想，但是从推动这种逆转的力量中仍然可以衡量出詹姆斯创作原则影响的深远。

683

詹姆斯描写和理解女性意识的能力至少在《贵妇人的画像》中就已初见端倪，而在九十年代的小说中就变得特别明显。勒昂·埃德尔曾断言，詹姆斯在戏剧创作上失败以后加深了他对自身脆弱的特点的认识，这就促使他对青年女性产生同情和支持。虽然在这类问题上的因果关系决不是简单的，但究其部份原因，詹姆斯认为女性富于吸引力的观点，可说是由他自己日益增长的类似性欲的情感所引发的。詹姆斯的小说几乎一开始就描写了天真无邪者发现秘密，茅塞顿开，就像纽曼发现了德·柏勒加德夫人谋杀丈夫，或者像伊莎贝尔·阿切尔事后方知她丈夫和梅尔夫人从前的私情。但是从《梅西所曾知道的》到《金碗》(1904)，詹姆斯的故事都以一种新的力度详细描述了情感本身的神秘性，性方面的犯罪成了纯洁的主人公必然而对的"秘密"。那些桃色丑闻的热切的目击者（也许还是炮制者）本人并未卷入事件。他们一方面害怕这些"事实"，一方面又渴望这些"事实"出现。《碧庐冤孽》(1898) 中的女教师或《笼中》(1898) 的女电报员是詹姆斯后期作品的典型，而且是小说家本人在性问题上两种情感价值的矛盾对立和心态迷惑的代表。

在十九世纪，理想的妇女在性问题上是无知的。她们不仅在行动上冰清玉洁，在思想上也是天真无邪的。这一社会传统的确使女性意识成为理解詹姆斯戏剧特别恰当的途径。《梅西所曾知道的》和《羞涩的花季》两部小说不是以青年妇女在身体上可能遭到的凌辱为内容（如许多十八世纪小说描写的那样），而是以她的心灵，她获得的知识受到践踏为内容的。如果说上述文本本身否定了天真的女主人公那“如白纸一样的纯洁”（《羞涩的花季》），那么文本大部分活力是来自它们的反传统理想的力量。在《梅西所曾知道的》中，詹姆斯利用了读者对主人公小女孩目睹的事件的理解和对她天真地用来解释这些事件的术语的理解这二者之间存在的令人啼笑皆非的差距。如梅西，684 她对成年人的性行为毫无概念，却竭力想弄明白发生在父母身上的与人私通而养父母之间却又无性行为这类令人困惑的问题。在《羞涩的花季》中，少女拉达·布鲁肯汉姆最后失去了她所爱的人，因为后者相信她的品质恶劣并非是因为她本人的任何性放纵行为，而是因为她对他们生活于其中的肮脏世界懂得太多了。这种“懂得”的顶点标志就是她公开承认她读了一本法国小说。詹姆斯自己讲述的他的法国同行的故事泄露了他在性描写问题上的重重矛盾。而性的问题十分深刻地决定了他后期小说的方向。有件事颇能表现出詹姆斯的特点。他早期所写的关于左拉的《娜娜》的评论，对书中那些“难以置信的肮脏”表示了不满（尽管评论也指责了非正式却很有力量的英美小说检查制度），评论同时又认为，虽然英国人作茧自缚地定下了不少规定，比起法国人来，他们毕竟是“更高明的心理学家”。同样表现出詹姆斯个性的另一件事是，他的很有影响的文章《小说的未来》（1899）就其称之为“我们小说的巨大疏忽”问题发出了叹息。这种哀叹的口气立刻引起了人们对正在消失的性问题的注意，然而文章仅到这一步为止。

詹姆斯后期小说以模糊性著称。这种模糊性产生于发现和隐藏这一双重刺激——一种形成于对“鄙俗”事件的热门好奇心与某种希望的相互作用的张力，这种希望既要与“鄙俗”事件保持距离，又要将其提升到《圣泉》（1901）叙述者称为“思想的完美之境”的高度。虽然后期小说往往将内心的隐秘戏剧化，但是如果不把由此产生的模糊性视为隐藏读者必须译解的某种深沉“真理”，而将其看作阐释本身的盖然性的表现，那么对詹姆斯式的模糊性的探索便能得到最佳的结果。或许詹姆斯的文本从根本上来说就是最难把握的。《碧庐冤孽》和《圣泉》这两部小说都把第一人称叙述者作为主人公，而这些人物似乎都被他们置身其外的两性关系所困扰。然而，每一起这种关系又都是叙述者本人在某种情况下焦虑和欲望的怪异投影。两部小说无一不让读者处于犹豫徘徊的状态：或者相信那种关系是真实的存在，或者断定叙述者事实上已经疯狂，要作出定夺实在困难。

或许是因为继续运用了鬼魂故事的原始魅力，《碧庐冤孽》在批评界激起了一场异常激烈的、而且明显是一场没完没了的辩论。辩论的一方把鬼当成超自然物的真实显现，另一方则坚持认为这些幽灵不过是女教师性欲受压抑而歇斯底里发作的产物。以此开始的辩论后来发展成一场理论高深的论战，其焦点是一切阐释是否都必然具有不

确定性。《圣泉》则更能说明问题，因为小说的叙述者似乎就是艺术家的化身。他根据685 他的朋友周末在乡村别墅作客时发生的一桩桃色事件，精心编制了一套理论以为自娱。叙述者设想，在情人之间有一种相互吸取的关系。一方靠吸取对方这个“圣泉”以获得美貌与智慧，直至将其泉源吸干。这一设想体现着美术的对称美，回响着隐喻的共鸣。小说指出这套理论假设有可能纯属无稽之谈（如一个客人所断定的那样），却又不加证实而留下疑团。小说以这样的方式，将艺术家对表现的不可能性的忧虑，将想象与现实之间不可逾越的鸿沟戏剧化展示出来了。然而，小说还提出，想象与现实之间的鸿沟恰恰是使艺术的产生成为可能所必需的，因为叙述者杜撰理论的重要条件，是他断然拒绝透过锁眼去窥视、去直接了解他人私生活的“真象”。

詹姆斯本人一直认为，这两个疑问重重的文本，在本质上是两个有着精奥微妙的戏剧形式的玩笑。他称《圣泉》为“微不足道的精神游戏”，称《碧庐冤孽》为“捕捉那些不易捕捉的东西的小玩意儿。”然而，如果说它们主要缺乏《鸽翼》（1902）、《使节》（1903）和《金碗》（1904）所具有的情感力量以及对人类的严肃性，那么，它们却预告了后期作品将蕴含的由对认识论进行探讨所产生的激动，与陶醉在想象的自由和力量中的快乐。虽然后期杰作并未让读者被那些基本“事实”所难住，但是其叙述却继续依赖于神秘性和迟迟不予“亮底”的绝招。大多数情节的戏剧性，来自于人物渴望知道那些鄙俗事件的真相却又害怕沾染的心理冲突、来自于想彻底“揭盖子”的冲动与来一番改头换面的希望之间的冲突。此外，这种戏剧性也是由詹姆斯散文风格的节奏反映出来的，或者确切地说，创造出来的。这一切成了描写人物的双重意识的非常微妙的手段。在后期风格中，寓意的间接性、句子繁冗粘滞极具修辞性这一特点，连同自由想象所占用的空间，将情节的发展戏剧化地驱向规避躲闪、迂回延缓的状态；而词语联想所形成的冲力和似乎不可遏制的比喻的延伸，却又同时规定着情节走向“发现”。要充分欣赏詹姆斯后期风格的激动人心之处，不能把风格作为某些隐秘故事的不透光的屏障来研究（像一些脑筋呆板的读者有时候想做的那样），而应在很大程度上把它作为故事本身来加以研究。

至少早在《梅西所曾知道的》中，詹姆斯就不仅仅用主人公行为与事实的差距，也借助她单纯的头脑去展现不同情况下的事件。用前言中的话说：“那些看起来庸俗透顶686 和十足空虚的事件，待到她来处理，倒成了诗歌，悲剧和艺术的素材。”在后期小说里，意识同样起着把客观世界的素材加以改变的作用。其方式一是延宕，使那些扰人的真相迟迟不得明了；二是颇具安慰意味地将素材改名换姓，进行再创造。例如在《专节》中，兰伯特·斯特雷塞一直设法避免了解查德·纽萨姆那不正当的私情，宁可相信查德的漂亮情妇是一个“良家”妇女，对他们之间的勾当，则借用利特尔·比尔汉的委婉言词“一种纯洁的爱慕”以蔽之。《鸽翼》中，米莉·西尔同样如此。她拒绝承认自己死在旦夕，相反却宣称自己“一切正常”，笃信生存与否不是肉体而是意志的问题这种说法。然而，尽管米莉不愿承认，她还是非死不可，而斯特雷塞也终于不得不正视他一直在回避的两性关系的事实。这种背反的效果不只是讽刺，它也表明，这些

通过人物塑造构成自己特色的杰作证明了自己不仅仅是小说。将情爱贴上“纯洁”的标签，就能使斯特雷塞不但看得清而且能怀着美感去欣赏它的性质了。滑稽的是，他原以为这对情人只是精神恋爱的想法被迫放弃以后，却仍锲而不舍地为“纯洁”寻求一个可能的、比在马萨诸塞的伍勒特家中对这个词的解释更为宽泛的解释。尽管米莉宣布自己“很健康”，并真诚地相信那些欺骗她的人的忠诚，但是，她死了，也知道人们背叛了她。不过，她那幻想成分颇大的信念却在她身后一如既往地有效地创造着自己的真实性。因为墨尔顿·登西同这些信念结下了不解之缘，时时发掘、回想出来以作为自己“谎言”的补偿。

如果说“现实”一如詹姆斯在《美国人》前言中所界定的那样，代表着“我们或迟或早、以这种或那种方式、不可能不知道的事物”的话，那么詹姆斯后期叙述的方式则是反复将不正当的性关系和背叛置于像死亡一类我们必然知道的事物之中。但是另一方面，如果说“浪漫”代表着“只有通过迂回方式、漂亮词句及我们思想和欲望的伪装才让我们知道的事物”，那么詹姆斯后期风格的这种躲躲闪闪和转弯抹角的方式正是那种漂亮的词句和回避手法——我们决不可能直接知道的事物的载体。在这个意义上，詹姆斯后期作品在解决浪漫与现实的冲突方面做得不如展示二者的相互作用那样好，仅仅表现为自相矛盾地颂扬艺术和语言“制造生活”的力量（如他在去世前几个月在给H·G·威尔斯的一封著名的信［1915］中所说的那样），强调生活本身不可避免的条件，顽固地抵制艺术的改造力量。

在这些后期的经典作品中，詹姆斯又回到他开始创作时的国际主题。他对早期小说采用的基本结构进行简化，精心构成现在归为意识剧的那种戏剧形式，并且使内容的表现由现实主义的表层向比喻、象征的方向逐步深化。他用十分经济的手法重新调 687 整了所有的人物类型和背景（努力把新世界的首都换成旧世界的文化、在国外的天真的美国人和欺骗他们的精明世故的欧洲人），甚至用充分发展了的具有后期特色的语言来描写它们，因此，也根本改变了读者阅读他的小说的方式。例如《贵妇人的画像》中的伊莎贝尔·阿切尔，梅尔夫人和吉尔伯特·奥斯蒙德可以看作是《鸽翼》和《金碗》中中心三角的原型：大致都是一个天真的美国女继承人成了一对情人的牺牲品；两个情人穷得无法结婚，于是隐瞒了私情，以便男的能向富有的姑娘求婚，而姑娘对情人秘密的发现无一例外地引起了她一生中的危机。但是，可以用来理解早期文本的道德观点完全不适用于后来的文本了。由于把“坏人”与“受害者”的意识表现得如此相似，甚至赋予那些能力有限的人物以浪漫的想象力，后期风格把前期小说的道德冲突和社会冲突转变成了探讨知识、梦想和能力的戏剧。要是把凯特·葛洛依这样一个人物看成纯粹的伪君子，一个用美丽的外表包藏着丑恶的内心的伪君子，那就忽略了詹姆斯后期小说已经达到的表层即为深层的程度——也就无法欣赏凯特那“奇异”的计划了。计划本身就是一种“漂亮的曲折迂回和躲闪规避”，一种从她的世界所强加的不可避免的限制中获得惊人超越的手段。

在全部后期小说中，《金碗》使这种道德判断的超越变得最为明显，小说中没有解

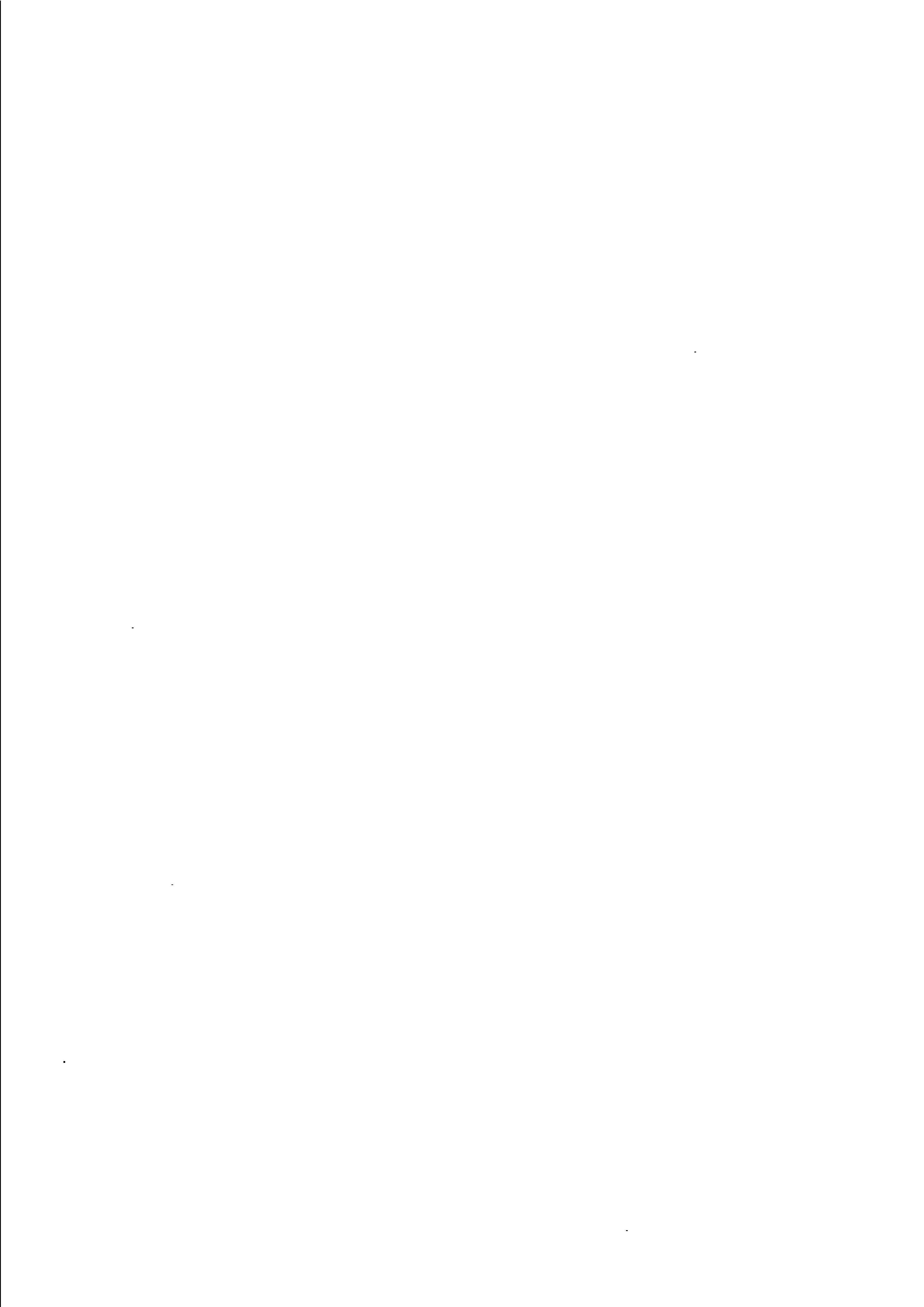
决的关于善恶评价的论争似乎证明了这一点。詹姆斯把他的叙述分成了两本几乎是对称的“书”，让读者先通过那对情人的眼睛来观察通奸的事件，而后又通过被伤害的妻子的眼光来审视这个问题，由此让读者具备了双重视角。同凯特·克洛伊和墨尔顿·登歇尔一样，《金碗》中的通奸者都有一套美化其行为并为之辩护的方法。较《鸽翼》更甚的是，《金碗》展示了“无辜的”受害者应受责备之处：就一对都要结婚而又不放弃彼此间的亲密关系的父女来说，以其在美国的百万资产来购买一位世故的王子的做法，实际上使得他们自己有了产生背叛行为的可能。但是，《金碗》的女主人公一发觉了另一起背叛，便摒弃了无辜者的那种自我克制，从而使自己不同于詹姆斯笔下的所有先她而出的人物。如兰伯特·斯特雷塞，他以发誓“不从全部事件中为自己捞取任688何东西”来保持对眼前的世界的超脱；而米莉·西尔则“把脸转向墙壁”并离开了人世。与他们不同，玛吉·维尔维尔选择了为争取她所想要的丈夫拼搏一番的做法。她要重获丈夫的那种迫切愿望，要满足而不是回避性爱要求的事实，都标志着小说已跳出了原有的窠臼，詹姆斯个人本身和他的文学想象都开始接纳本能的欲望与情感了。玛吉精通了女演员的本领，有意学着施展利用和欺骗的手段，凭借高超的计谋和骗术最终战胜了她丈夫的情人和她父亲的妻子夏洛特·斯坦特。象征四人和谐关系的金碗破碎了，但这位王妃明知其事却假装糊涂，以此来修复了金碗镀金的表面——用金碗没有破碎的说法维持这个和谐的四重奏，即使她已经使读者不安地意识到了维护这种和谐必须付出什么样的代价。詹姆斯的小说从由探索人的认识发展到塞入有几分消遣意味的故事，在这一转变过程中，《金碗》改变了詹姆斯叙事的常轨，同时加剧了后期风格所产生的表层与深层一致性的不稳定。而那个仅有其名并非实存的金碗本身（它既被解读为略有瑕疵的物件，又被理解为胜利的象征），则成为为小说家本人建构比喻的最有力的例证，同时又是人物参与想象“转换”行动的标志。

《金碗》的后半部分是第一部分的重复或改写。在詹姆斯一生的最后十年中，他曾多次进行修改工作：1904—1905年重返出生地后，在讽刺挽歌《美国见闻》（1907）中记录了故乡发生的令人不安的变化；他有选择地重写他早期小说和故事，以便收入文集即后来称为“纽约版”（1907—1917）的作品集；他在文集的前言中追述并分析了这些作品的来源；在自传性作品《童年及其他》（1903）、《为人儿子与兄弟者的笔记》（1904）以及未完成的作品《中年》（1917）里，他回顾了自己的童年时光。这些修订本以及“纽约版”前言拼合出了一幅“艺术家的肖像”。尽管不无争议，它却是詹姆斯最有影响的成就之一——它是一部“作品”，勾勒了尔后詹姆斯批评的诸方面的轮廓，并在二十世纪关于小说、文学批评的总体思想上，在艺术家与艺术的关系问题上，打上了深刻的印记。他关于艺术家是独立敏感的观察家的观念，他对细腻慎密思想的推689崇以及前言中关于有限叙述角度的雄辩的论点，都促进了现代文艺理论和文艺实践的形成与发展。而认识到下述两点则更是重要的：一是詹姆斯自己的批评原则，毫无疑问还有他的叙述方式，比后来某些系统论者所暗示的更微妙更富于多样性；二是这些前言本身既不它们所附丽的小说和故事的总结，亦非小说故事缘起的直接说明，而是

小说故事的补充部分。

"纽约版"有奥诺雷·德·巴尔扎克和瓦尔特·司各特爵士的文集为其先例。正是这些文集前言表现出的自我意识、成熟深刻的思想以及对小说创作的严肃态度，标志着故事讲述已嬗变为一种高级的艺术。"纽约版"的产生，在某种意义上是一种有意识的树碑之举，但是如果这位被W·H·奥登的精彩评语称为"（描写）情感细微差异与多虑不安心境的大师"仅仅被简单地视为高手，视为智慧美与文明力量的体现，那么这部"纽约版"就有成为詹姆斯成就遗产的讽刺之虞了。与差不多跟他同时代的西格蒙德·弗洛伊德一样，亨利·詹姆斯懂得，研究文明即是调查文明下的焦虑与不满——而他作品中最伟大之处正是在于他对自己发现的一切所作出的动人肺腑乃至扰人灵魂的描述。

露丝·伯纳德·依泽尔　撰文　　肖安溥　译

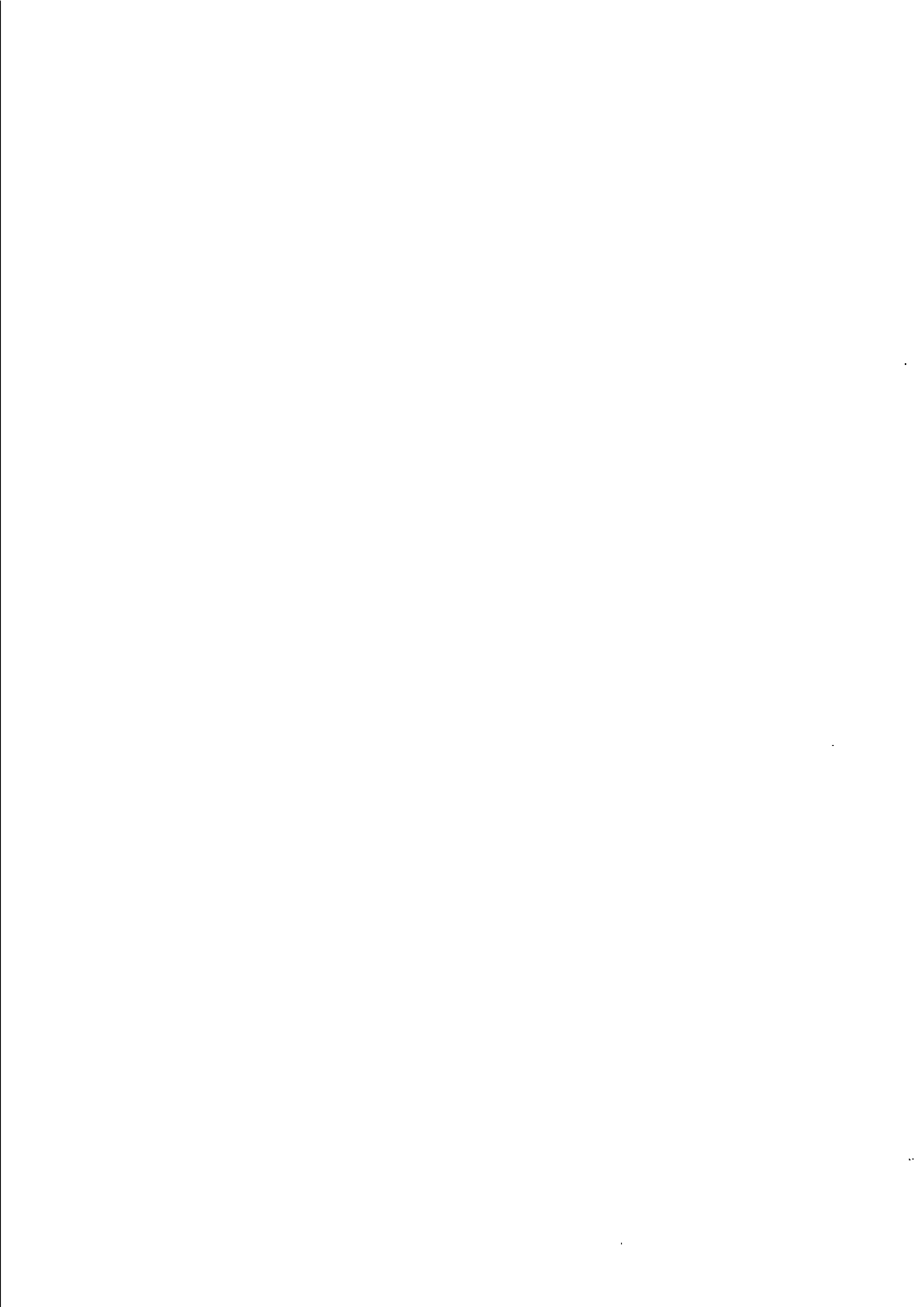


第四部分

1910—1945



Ⅰ. 时代背景



现代主义的兴起

如今，“现代主义”这个词儿似乎显得异常地生疏而遥远了，因为在人们的心目 695 中，它所指的那个文学时代，早在本世纪三十年代末或四十年代初就已经结束了。这个术语最初于十九世纪九十年代在德国被广泛采用；据说，正是在那个年代，现代主义才开始出现的。和“浪漫主义或古典主义”一类术语不同，“现代主义”作为一个术语，并不涉及某个时期文艺作品的性质特征，它只是间接地表明这类文艺作品所体现的一种同过去相决裂的精神。说到“决裂”，总不可能是十分完全、十分彻底的。因此，当我们在考查以“现代主义”命名的种种运动时，我们不免要问：这些运动力求要抛弃或摆脱的东西究竟是什么呢？它们所倡导实行的关于艺术及其社会职能的思想观念又是什么呢？那些和现代主义运动联系在一起的文艺家们经常运用的创作技巧又是哪一些呢？据史学家推断，现代主义是工业主义与现代技术在十九世纪的发展进程中所带来的社会变革的结果。正是在欧洲的一些大都会和大城市中，人们对所谓“现代性”的压力感受得最为强烈。而且，也正是在这些大都市里，首先产生了一批曾经被许多人视为离经叛道或骇人听闻的现代主义作品。譬如，十九世纪九十年代在德国出现的一批表现主义者就是一个例子，他们身居大城市，却醉心于田园生活。他们甚至以嘲弄的姿态脱光身上的衣服，极力要摆脱那令人窒息的社会成规的外壳，去重新获取一种原始的新鲜体验。

在第一次世界大战前的二十年中，特别是在战后的年代里，在欧洲各国原先被公众普遍接受的权威迅速地丧失了自己的合法性，而文学艺术在拓展人的阅历见识方面则起着越来越大的作用。虽然，就教会和国家而言，文学艺术提出的挑战还不如无政府主义者和革命者那样直接、那样尖锐，但是，从长远的观点来看，文学艺术所产生的影响却更为深远。例如，表现主义运动就是如此，他们作的画、写的剧本，使观众震惊不已；他们创作的乐曲也在听众中引起了骚乱。这些爆炸性事件的出现充分证明， 696 公众已经深切地认识到，他们原先信守的种种清规戒律正面临着严重的威胁。表现主义的旋涡所形成的一部份冲击力，也波及到了政治领域，对政治产生影响，如乔治·格罗兹的讽刺画在德国的情形就是如此。另外，其他一些发展和变化，似乎也都完全

带有虚无主义的性质，都试图要同一切现行的社会惯例、常规习俗和价值观念作彻底的决裂。例如法国诗人特里斯唐·查拉创始的达达运动也是如此，它从瑞士传到巴黎，成为当地超现实主义的先驱；它甚至在1915年间还传到了纽约，不过，在纽约几乎没有引起什么反响。其实，现代主义运动并不全都是原始主义的，也并不都是企图全盘否定资产阶级现实的。例如，马里内蒂所倡导的未来主义就走向了另一个极端，他们赞美现代工业技术，把它看作是一种崭新意识的希望之光。

在雅克·巴曾的《艺术的力量》这部著作里，有一段关于他在巴黎度过的童年生活的描述，我们也许可以从中领略一下欧洲现代主义所特有的那种多样性和强烈程度。他写道："在第一次世界大战爆发前十年左右出生，并处身于巴黎最进步的艺术活动中心的氛围之中这一件偶然的事情本身必然会在一个人思想上产生不可磨灭的影响。"还在少年时代，巴曾就被各种各样的立体派绘画所包围；他听的是斯特拉文斯基的音乐，接触的是未来派的心境并发主义的诗歌和所谓"现代派"建筑艺术，参观的是杜尚和维庸、格莱兹和默津格尔等人的画室和工作室。他是这样来描述他家里当时的情形的：

> 每逢星期日，有时还在其他日子里，舞台上总是挤满了人：马里内蒂在那儿表演，高声说话，阿契蓬科在逗着勒杰尔大声发笑，德伦尼和奥正芳恩两人在互相辩论，鲍尔·福德在朗诵他的叙事诗，瓦瑞塞或弗罗伦特·斯契米特则在钢琴旁边转来转去……在他们身边不远处先后露面的还有：埃兹拉·庞德、科构托·塞韦协雷尼、贝拉尔、康定斯基、柯波、玻谢赫尔、帕尔提、弥罗兹、珀尼瑞特、布兰苏希、拉·芙勒斯奈依，以及其他许多昙花一现或记不起他们的姓名的人。毫无疑问，艺术和关于艺术的讨论是当时那个独特环境中所有重要人物唯一关心的事情。

埃兹拉·庞德也常在这种场合露面，这倒使我们感到十分奇怪。同美国人刚好相反，欧洲人的现代主义推动力是对于传统的一种反动，它力求和这个传统相决裂。那么，我们能否把庞德这个美国人在这种场合下可能体验的意义同其他美国人在这种场合所体验到的区别开来呢？

一个简单的答案是：我们通常所说的那些早期现代派，如亨利·詹姆斯、埃兹拉·庞德、T·S·艾略特、葛特鲁德·斯泰因、威廉·卡洛斯·威廉斯等人，继承的是美国的过去的传统，这个传统通过种种截然不同的方式既束缚着他们，又使他们具有真正的力量。早在爱默生时期（他于1803年出生，1882年去世），那些热衷于道德、智力和文学的美国人就曾经针对作为个体的人所具有的潜在能力问题，针对如何通过自身内在的力量来确定自身的意义，在没有家庭和同胞的帮助、没有传统可遵循的情况下如何开创自我生存的前景等等问题，提出了十分广泛的要求。在爱默生时代，美国文化越来越陷入那帮专为金钱、利润而活着的人们的想象力的支配之中。虽然，美国公民拥有美洲大陆上最得天独厚的一方宝地，享有民主平等的权利，但是，他们每个

人获得财富的机会并不是完全一样的。尽管如此，爱默生仍然坚持认为，任何一个人，只要他充分发挥了自己的内在力量，他就能拥有一个版图辽阔得多的王国。相比之下，人们就会觉得家庭关系和日常生活的需求只不过是十分次要的事了。爱默生过分强调理想的自我，反对贪婪的自我，充分代表了一种超然冷漠、不愿同流合污的态度。这种态度使得在知识与文学方面怀着满腔热望而进入现代主义时期的美国人深感苦恼。人总是需要谋生度日的，不过，也应当看到，那些把谋生的需要看得高于一切的人已把自己开创更加广阔的人生前景的能力完全扭曲、完全埋没掉了。

人们甚至退化到只会用金钱的标准来衡量自己和亲友、邻里、同伴之间的各种关系，而不是把它们看作是一种纯粹的家庭、邻里和同胞的关系。这样一来，我们每个人就更加难以把他人看作是和自己完全同等的人。对于这个问题在爱默生的著作里，已有既含蓄又明确的答案，它说明孤立和相互隔离是我们天生的本性，并不是后天的社会条件强加在我们身上的。事实上，这正是我们得以充分发挥自我潜能、实现自我的基础：我们每个人都不可避免地要为自己创造一幅世界的画图，只有在我们这样做了以后，我们才可能期望（像爱默生常说的那样）"在更高的境界上又重新会合到一起。"

爱默生式的个人主义要求创造一幅世界事物的整体画图，这可说是一种孤僻的、一厢情愿的"单相思"，它跟人们在追逐金钱利益时所经受的孤独与寂寞，具有重要的相似之处，二者都令人客观而冷静地联想到整个大社会、联想到自己同其他人的千丝万缕的联系，并使他们同其他人之间产生距离，疏远起来。人们这种试图脱离或超越与自己密切相关的文化的努力，从来也未曾懈怠过，一直坚持到我们今天这个世纪，这一点在我们早期的许多现代派作家中，都已经明显地表现出来了。像上一世纪的纳撒尼尔·霍桑和我们二十世纪的现代主义者威廉·福克纳这样的作家则显然是个例外，十分引人注目。在他们眼里，人们相互之间不可避免地紧密联系在一起，很难隔离开来。对于这两位作家来说，人类的实际状况，不仅被那些主张要有完全的行为理想的人们从根本上加以歪曲了，同时，也被那些把人类社会主要看作是为追逐利润而提供场所与一系列条件的人们完全弄扭曲了。

有些事情，在美国大多数早期现代派作家看来，只不过是个人奋斗的一种延续，而对于欧洲现代派作家来说，却是他们在想象中遭逢的急剧历史变化的一种体验。现在看来，这种历史大变化的最本质的方面（即西方文明越来越受利润所左右和支配），已经成为他们现实生活的一种既定状态，而对于美国作家而言，情况早已如此了，所以，从这个意义上说，他们早已经是后现代派了。 698

还不能说有哪个美国人已经取得了像欧洲那些最伟大的现代派作家那样独特的成绩，像他们那样写作，从而加深对整个西方的现在与过去之间的关系的理解与认识。正如斯第芬·斯本德尔在描述欧洲现代主义时所说，"在我看来，过去与现在之间的这种相互比较和相互对照，正是现代主义的根本目的。这一点之所以如此重要，是因为在这一运动的早期阶段，现代主义者们都想要把现代生活的整体经验全部表现出来。"换句话说，这表明人们关于艺术家有能力对西方的过去作出全面评价的设想，虽然并不

是前所未有的，现在却已经广为流行了。在詹姆斯·乔依斯、托马斯·哈代、约瑟夫·康拉德、托马斯·曼和其他人的作品中，都体现了作家们在对待和评价整个西方遗产方面所作的种种努力。

一些美国人，如亨利·戴维·梭罗和赫尔曼·麦尔维尔，早已按照自然的原样或者依据对人类状况的总体判断来进行创作了。实际上，他们在我们早期的美国现代派作家之前就已经开始努力使自己从美国文化中超脱出来，在这种文化中，用麦尔维尔的激烈的说法，他们都被美元活活地糟踏了、断送了。这并不是一个在心灵深处完全成了落魄者的人的公开表白，因为他深深感到也许还能在别的什么地方找到自己的知音与归宿。麦尔维尔的所有作品都表明，在他看来，整个人类都和他一样孤独而寂寞。如果说公众的场合都给赚钱谋利的事情占据了，他仍然可以通过对共同的困苦处境的描述去接近他们这些孤独而寂寞的人，同他们互相沟通。这种态度，在此后的一些作家身上，例如在艾略特和海明威这样一些情况全然不同的作家身上都有所表现。同美国的现代主义相比较，欧洲现代主义显现出一种处身整个文化大变革前沿的强烈意识，并且力图要确定这些重大变革对于认识过去所包含的意义。

在普鲁斯特的作品中，作家力求面对过去的现实，这种努力往往是通过个人的意识成长过程所提供的尺度来加以表现的；在意识的整个发展过程中，既反映和衬托出了社会的场景，又充分注重了社会场景的种种变化与转换。在托马斯·哈代的作品中，有一个反复出现的主题，这就是：我们究竟是怎样从古典时代有关人和宇宙间的关系的某种确定无疑的意识中步步后退的。在乔依斯的《尤利西斯》这部作品和托马斯·曼的许多作品中，某个终极点或某一过程的最后结局常常成了具有代表性的场景，这使我们很自然地去追溯西方文明的起源。乔依斯的长篇小说极富想象力地概括了昔日西方世界的各种情景，并把它们表现出来，形成了如此强烈的印象，以至读者们都认为他的作品标志着长篇小说这一文学形式的终极，从此不会再向前发展了，好像乔依斯已经把我们这些精疲力竭、气喘吁吁的人带到了一个永恒的“现在”之中。虽然这个结论未免容易引起误解，不过，对于这样一部着力表现蕴藏于日常生活中的“过去”，而又不失去“过去”或“现在”的实际意义的如此成功的作品，读者有这样的反699 应是完全可以理解的。要把文化上的某种深刻变化的意识记录下来，也还有许多其他的方式，例如，弗朗兹·卡夫卡和莱纳·马利亚·里尔克就表明了这一点。尽管欧洲现代主义经常向人们传达一种西方文明境况不佳、前景不妙的意识，但是，这种意识和信念正好适合于各种非凡的艺术创造力的发挥，或许正好起了某种诱发和促进的作用。

我们美国早期的现代主义者，完全不像欧洲现代主义者那样仅仅把自己局限在只对社会变化有所了解的范围内。他们倒更像是在重复探讨十九世纪中叶人们所关注的人类状况问题。正如莱昂内尔·特里林指出的那样，他们的写作，同社会观念之间差距更大、距离更远。为了了解爱默生、梭罗、惠特曼以及麦尔维尔与我们最早的一批现代主义作家之间在这方面所具有的连续性，我们有必要更全面地描述一下那些早在

他们之前就已经在没有任何别人的帮助下力求确定其自身意义的人们的情况。那么，究竟是什么东西促使他们这样奋发努力，照梭罗的看法，这样竭尽全力地去试图“建设一个自我”呢？

其实，詹姆斯·麦迪逊在《北部联邦同盟盟员》一书中预见到的所谓“商业共和国”早已真正形成了。不过，无论是麦迪逊本人，还是他的同时代人，都未曾料想到，原来包含在共和国理想中的、对于个人价值的充分肯定的思想，竟然如此迅速地被杰克逊时期那种商业式的冷漠和非人格化所取代了。正是亚历克西斯·德·托克维尔在他所著《美国的民主》一书中首先指出，民主与权利平等主义虽然在许多方面行之有效，却很少给每个人提供认识自身内在价值、实现充分的自我认同的机会。他的最终结论是：当人们不得不又重新注意自身的存在时，他们就只好迫不得已去求助于家庭，在家中寻求自我的庇护，至于公众对个人价值的认可与肯定，则只有通过积累大量的金钱和财产才能得到保障。

爱默生、梭罗和惠特曼把关于美国人个人境遇的这一结论扩展、发挥到了极点，并在他们于十九世纪三十年代中期至五十年代这段时期发表的各种著作和作品中提出了一个内容广泛、针锋相对的主张。他们认为，每一个个人都完全具有能力来建设自我、塑造自我、建立一种完整的世界观念。这就是我们所说的“超验主义”的社会意义。他们三人都深信，作为作家和演说家，他们所从事的种种活动也许会激励更多的人们去认识自己，寻求自身的价值。

著书立说，发表演讲，似乎每个人至少都有能力能动地对人类的整体状况进行观察与思考，而且每个人都至少能声言“自然”将揭示出这种状况；这里包含着那同样过于武断的主张，认为一个人的家庭和他所处的社会环境，不管他对其中的某些成员怀有多么深厚的感情，总是在力图破坏和歪曲自我对于人类整体的洞察力。因此，那些仅仅从自己在某一社会场合充当什么样的角色，起过什么样的作用的角度来给自己所属的那个世界下定义的人们，彼此间都在实际上限制了各自认识世界整体的能力。 700

当然，认为人是某种宇宙环境的产物（即认为，与其说人是某一家庭或社会群体的产物，倒不如说是大自然或某种神圣力量的产物）的主张，并不能真正得到实现。不过，这一主张却具有重要的实际意义。原先也许是强加在那些拒绝从文化的角度来界定自我意义的人们身上的所谓“孤立或与世隔绝”的问题，现在反而成了一种美德了。此外，还导致了另一个重要的后果，这就是在仅仅给每个人提供机会实现其完全的人性的同时，整个世界就成了各人实现自我的一种目标，成了你独自体验人的自然天性的一座乐园；假如你的榜样激励了别人，那么，他们也将会为了同样的追求而走向“孤立或与世隔绝”，不过，与此同时，他们将无法实现其完全的人性了。正如我已经指出的，“超验主义”也包含了它所反对的见之于行为惯例中的非人格性，也就是那种以追逐利润为特点的非人格性。

按照梭罗的设想，要想真正认识世界，每一个人都必须设法以某种不至于混淆视线的方式去获得一个认识实体，这恰好和卡尔·马克思的想法形成了一种耐人寻味的

对照。在十九世纪四十年代，马克思开始制定出他那巨型社会戏剧的蓝图，全剧以建立一种新的社会制度作为高潮，在这个社会制度下，由于全体居民的衣食和住房都有充分的保障，他们都能够自由自在地去从事各种高级的精神文化活动。也正是在十九世纪四十年代，梭罗远离尘嚣，独自一人居住在沃尔登湖畔，埋头著书立说，详细描述他自食其力、寻衣觅食、建造居室的种种成功的经历。所有这一切都是为了使他（他一人）能够自由自在地作出示范，充分发挥他掌握现实（那些一心一意想要得到它的人们所无法见到的现实）的潜在能力。

美国内战向人们表明，社会力量的较量与角逐最终有可能把那些曾经企图采取冷漠超然态度的人们卷进到旋涡中来。爱默生，尤其是梭罗，都强烈地感觉到，一种以奴隶制为基础的武装势力，对于他们所主张的个人有能力拥有整个世界的思想，不啻是一种威胁。因此爱默生在他的日记中呼吁流血与破坏，梭罗则成了约翰·布朗那杀气腾腾的斗争精神的热烈赞同者。在《草叶集》的最初两个版本中，惠特曼完全把自己和国家视为一体，把国家当作他梦想的实际体现，所以他极力想设法保持国家的统一，将奴隶制和其他的一切都联结在一起。等到内战来临时，他已经完全放弃了自己的梦想了。正如《草叶集》此后的几个版本和他写的散文作品所表明的那样，他实际上充当着"情人"兼公民的双重角色；对于国家的命运问题，他慷慨陈词，成为一个远比爱默生或梭罗更机敏、更尖锐的社会批评家。不过，惠特曼自己以及他在文学界的好友们都明白，他在《草叶集》的最初两个版本中"释放"到这个世上来的那个"新人"，那个曾经宣告要建立他"内心中的美利坚共和国"的诗人形象，时隐时现，一直贯穿在他此后的全部作品与言论之中。同爱默生一样，惠特曼在他创作生涯的早期阶段就具有更鲜明的态度和更坚定的主张，正因为此，他在我们的文化发展史上很有701 代表意义。

尽管我们称作"现实主义"和"自然主义"的文学运动相互交错、相互关联，但是，我们大多数的早期现代主义者在分析、判断美国国情时所采取的则是爱默生、梭罗和惠特曼等人倡导的那种傲慢超然、以世界为己任的立场与姿态。这还不能说是他们直接仿效这几位前辈作家的结果；更确切地说，是某种持续不断的、日益增大的压力迫使他们自己不得不远远脱离商业文化的结果。不过，就其对于读者或听众个人所能产生的影响而论，我们倒必需毫不含糊地把功劳归于十九世纪中叶那几位杰出的人物。

他们全力推行的就是从自我着眼，同贪得无厌的欲望作斗争，把公众的问题转变为个人的问题，完全抛弃内战前许多人曾一再表达过的争取集体的光荣前途的种种愿望。于是，原先所谓的"应当用怎样一种价值标准来界定、衡量我们的国家？"这个问题，在他们的笔下就变成了这样一个问题：我们每个人怎样才能确立一个完全摆脱了利欲私心的自我呢？显然，当时全国人口的大多数都在为生计终日奔忙，实在无暇顾及这类问题。不过，爱默生是针对那少部分比较自觉的人们说的，他们欣喜地发现他们自己具有充分的内在能力，足以采用一种使商品市场处于从属地位的方式来解释世

界。

但是，只要那些摆脱了社会羁绊的个人能够领悟普遍价值的真谛，自我就自然而然地成了道德政治以及（并非偶然的）两性关系、男人与女人间的本质关系等等问题的唯一仲裁者了。既然爱默生不能设想妇女除了履行母性所强加给她们的相应责任和悉心照管家庭之外，还能有其他什么责任，因此，他认为她们是命中注定要完全沉浸在社会生活之中而无力自己依靠自己的。正如他在日记中所表明的，这样全然否认妇女们的完整的人格，有时的确使他感到困扰。这件事正好从一个方面说明了他是多么有必要坚信实现完全独立的自我的可能性。此外，他和其他人所处的现实生活中的另一个难以解决的矛盾是，他本人以及他所有的读者和听众们都不可避免的被卷进了各种各样纷繁忙碌的工作事务之中。爱默生也像梭罗和惠特曼那样，一方面对于正在占领这片大陆的人们所表现出来的力量、技艺和想象力备加推崇，另一方面又对他们那隐藏在奋力拼搏背后的、追逐个人利润的动机持坚决的反对态度。在他看来，个人既是空幻的，又是实际的；不过，那与之相关联的现实生活的中间地带，那历史与虚构的舞台，都被尽可能地一笔勾销、一扫而光了。惠特曼在他学习创作的那几年，曾经写过小说。从爱默生早年写的日记可以看出，他也和他的同时代人一样，完全沉浸在瓦尔特·斯各特的长篇小说之中。不过，这两位作家都和梭罗一样，最终都感觉到作品中那个差不多跟上帝一样的"自我"整日纠缠在种种社会事务编织的罗网之中，令人无法认清那普遍的真理。小说有如历史，它向人们暗示说，既然你的一切都是由过去决定的，那么，你就不能建造一个你自己的世界。当然，这三位作家这些言辞针对的是具有典型意义的事例，而不是那些充满戏剧性的事件。他们向人们提供的，是一个富有创造性的自我如何按照自己的主观想象力去把握世界、占有世界的榜样。爱默生把这称之为"挑拨、煽动"，这跟"教育指点别人怎么做"迥然不同，含有明显的"强迫"的意味；惠特曼却把这说成是"迂回、间接法"，也就是用他塑造的"新人"向人们提供一种真知灼见的范例；而梭罗的《沃尔登》则全面描述了一个人在孤立无援的情况下如何竭尽全力去争取更充分地把握他自己的那个世界。

《白鲸》是一部虚构的作品，不过该作品在对待作为有意义的人类活动场景的社会内部的戏剧性遭遇，也同样抱有偏见。虽然麦尔维尔十分全面而详细地描述了捕鲸这项实际活动，但是，他主要注重的却是个人如何力图建设他们自己的世界。伊希梅尔和阿赫布这两个人物都是满脑子幻想的空想家。正像我们在这部小说中所看到的，诸如伊希梅尔和魁阔格之间、阿赫布和全体船员之间的种种戏剧性遭遇与冲突，还有在斯塔巴格和阿赫布之间发生的那场决斗，全都浓缩成一种带有惩戒性质的楷模与表率作用。

和十九世纪中叶的现代主义作家们一样，美国第一代现代派作家中的多数人都不得不创造出一些远离商业世界的人物个性。因此，亨利·詹姆斯这位通常被这个时代的学者们称为现代主义者的第一个美国人，由于他决心献身于一种旨在揭露贪婪者阶级精神空虚的艺术，便自然而然地成了现代主义运动同他父亲和爱默生那一代人之间

的一个重要的联系纽带，这是毫不奇怪的。这位小说家醉心于欧洲的艺术成就，这使他深切地认识到在爱默生的视野之外的新天地，清楚地看到了艺术家的创作活动是如何发挥效力、产生作用的。不过在评价艺术作品时，他并不怎么看重作品的历史地位；他所看重的是艺术作品所表现出来的某种比较具有永恒性意义的东西、某种属于人类的一般品质，也就是从艺术创造者和鉴赏者身上能辨认出来的种种意识。

詹姆斯进而感觉到，我们人类或许可以放手信赖艺术创作，这种表现形式是我们所拥有的实现完全的人格的可能性的最好证明。他是将欧洲文化用于美国个人主义的第一位现代派作家。这一步，远远超越了爱默生和梭罗所能达到的境界，他们两人从来没有像他那样坚信艺术所具有的强大力量，不过，这同时也是美国现代主义所表现出来的一种共同的让步与退却：跟惠特曼一样，爱默生和梭罗两人都曾经力求提供一个富于启发性的自我创造的典范。詹姆斯和这三位作家之间也有一个共同点，这就是：他们都相信我们的个人意识所具备的特质——即我们认识事物的方式，比任何现存的被认知的事物总数还更为重要。

因此，詹姆斯是最具有现代主义意识的一位作家，因为他确信艺术开创文明的能力。他又是一位爱默生类型的美国人，因为他决心要表现个人意识如何战胜人们自身的和社会的种种贪得无厌的欲望。正如他那些超验主义的前辈们一们，詹姆斯生长在这样一种文化环境之中，在这种环境中，与其说决定一个人的思想观点的是国籍、宗教组织或国家生活的其他任何方面，还不如说是一个人的金钱价值关系，以及他与这个社会的商业性之间的某种联系。每个人都是依据他承认或者不承认商业在国家生活中的主导作用来确定他自身的价值的。

还在青年时期，詹姆斯就一直希望他在他的男同胞们当中，尤其是在他的女同胞们当中看到的那种独立自主精神和“道德的自发性”也许能够战胜和摆脱商业的桎梏。但是，当他在阔别将近四分之一个世纪之后于 1904 年回到美国时，他开始感觉到民主与平等的政治体制已经为商业占据支配地位扫清各种障碍，也就是那些美国的“乡绅和牧师”们仍然在竭尽全力想要保存下来的种种障碍。其实，在詹姆斯那本以这次回国的经历为基础写成的《美国见闻》（1907）里就出现过“乡绅与牧师”这样的词语。

詹姆斯这次旅行到了新泽西海滨，他注意到那些专供度假的有钱人享用的宽敞明亮的房屋全都是朝向海岸的，好像它们并不是为它们的主人提供“高级而昂贵的物质享受”或“专用私宅”，而是在向人们炫耀它们自身的昂贵价值，——或者，我们可以说它们是在炫耀一种装饰华丽、自成一格的室内生活。詹姆斯感到这一景象具有十分鲜明的典型意义：

> 的确，除了表明“走捷径”与“长途跋涉”之间无时无地不在进行着尖锐的利益较量之外，这种景象又能表明什么呢？——自从“走捷径”的方法能够

不断得到金钱作后盾以来，还从来没有一种利害关系显得如此尖锐和不可调和。事实上，金钱就是捷径，或者说，捷径就是金钱。而就我面前的这一事例而论，“长途跋涉”所发挥的金钱积累作用可以说是微乎其微的，因此，竞争的全部主动权始终掌握在对手的手中。

如果像詹姆斯所说，种种足以表明人类独特力量的建筑物和艺术品代表了某种文明进步的成果的话，那么，在一个以谋利为目的而建造了像纽约摩天大楼这样雄伟、庞大的建筑物、后来又因无利可图而把它们纷纷拆除的国度里，文明进步的成果又是什么呢？

在詹姆斯看来，美国式的“走捷径”、“图便利”的方法，在这个国家人们的谈吐、举止、印刷、建筑以及他们破坏性地对待自然风景等方面，随处可见，远远不是什么 704 新奇的发现。人们那种“无时无地不在进行的利益较量”一直是他创作的中心主题。自从十九世纪七十年代以来，他一直在努力追寻那种曾经为他的父亲所描述过的艺术家的伟大的无私精神：他们心境高雅，与世无争，放弃一切个人的要求，创造出了各种各样能够拓展和丰富读者心灵的艺术形式，并力求以此消除我们身上与生俱来的自私心理。

老亨利·詹姆斯是一位神学家，他是爱默生的同时代人和朋友，毕生致力于描述和阐释人类持续不断的创造历程，这一历程并不是《圣经》中说的六天创世过程，而是人类的整个历史进程：我们的共同命运就是要摆脱个人的贪婪之心的折磨，并在神的启示下明白上帝已经降临到我们每个人的心中，也才可能逐渐明白，整个世界不过是我们自己光辉的天性、是我们每个人所共同享有的宝贵财富的一种反映。

老亨利·詹姆斯常常对爱默生感到无法忍受，因为他对于人们贪婪成性的问题几乎一无所知。这种贪婪心打从娘胎里生下来的时候起就开始紧紧地包围着人们，在他们身上投下可怕的阴影，一直到他们明白了这样一个真理，即：他们周围的一切，并不是为了让他们去占有，而是为了让他们去爱、去赞颂、去发扬。小说家詹姆斯将他父亲关于太平盛世的种种希望描绘成一种历史时刻，在这种时刻，随着“心灵之轮的每一次转动”，我们大家都将在一种普遍性的、纯粹精神上的社会主义大厦之中，实现我们的神的本性。老詹姆斯还发觉爱默生是个天真无邪的人。在他看来，爱默生对于从自私到无私的这一变化过程是漠不关心的，因为，按照爱默生的设想，只要我们每个人在内心审视一下，我们就会发现我们自己早已作出了选择，宁愿做一个宇宙万物的赞颂者，而不愿做一个宇宙万物的占有者。尽管如此，爱默生追求的目标和小说家詹姆斯的父亲所追求的，就其最终的结果而论，是大体上相同的：对于宇宙间的万事万物，每个人都终将享受一种想象中的占有权。

小说家亨利·詹姆斯不仅如我们所说的是美国第一个现代主义者，他还推进和发扬了爱默生、梭罗、惠特曼、麦尔维尔诸人作品里最核心的思想，即关于个人能够达到某种程度的超凡脱俗、能够从一个比社会与历史所提供的更为广阔的视野来观察、来

判断世界的思想。因此，每个人保持和维护自我本身所具有的这种力量，就成为压倒一切的需要，这一点，在詹姆斯身上表现得甚至比十九世纪中叶那几位前辈作家还更为直接、更为明显：在贪婪势利之徒同那些为这个世界提供了一种开阔意识的人们之间所进行的较量与斗争，正是他至今还最受人推崇的那些作品的真正实质所在。要了解这一主题思想是如何同詹姆斯在这些作品里所运用的小说技巧相互关联的，要了解他们是如何与现代主义及其在各种不同的艺术领域中不同的强调重心是如何相互关联的，我们就必须研究一下"视点"这个小说写作的技巧问题。

J·W·毕奇在 1918 年曾用"视点"这一术语来泛指詹姆斯常用的一种小说写作手法，即：作品中的叙述是通过某个小说人物的意识、或者是通过作品中一系列这样的

705 人物的意识来进行的。在詹姆的作品里，这类叙述者并不是某一行动的中立的记录人，而是某一重要情节的直接参与者，他们各自的特性正是作品要探讨的重要课题。詹姆斯所做的就是把小说家的注意力从小说世界中的事物转移到这样一个问题上，即：对某一场景，人们在此时此刻究竟是怎样看的？至于这一手法与作家的基本信念之间的联系，以及它所提出的道德问题，却常常被忽略了。劳伦斯·荷兰德这个最有造诣的詹姆斯研究者一直就认为，詹姆斯的确是抱有政治与道德的目的而献身于文学创作的；不过，他并不认为这跟老詹姆斯的信仰问题或独特的美国式态度之间有什么必然的联系。尽管如此，事实上正是由于詹姆斯运用了"视点"的手法，才使他同他的父亲和爱默生之间的联系、他同第一代激烈反对美国商业文化的其他人物之间的联系，进一步固定下来了。

詹姆斯认为：确定"作家"在作品中的代理人的地位，正是保持叙述形式的完整性的一种方法。由于所谓"无所不知的作者"的频繁干扰，或者由于在作家创造的虚构场景中，有好几种表现人物经历的手法同时出现，加上所反映的又不是什么真知灼见，而是日常生活的随意性和零乱状态，这就使叙述形式的完整性受到了极大的损害。如果说要让作品中的人物对读者的感受起作用，那就应该把整个叙述牢固地封闭起来，使之同周围的混乱状况完全隔离开来。这种叙述方法将所有其他意识中枢都压缩成为一种力图把握全局的思想意识；从这个意义上说，这种叙述方法是特别具有非戏剧性特点的。不过，在詹姆斯笔下，这种中心感受力的认识作用，尽管受到了形形色色怀有私心的人物的妨碍与干扰，但同时也使所描写的事件展现出更丰富、更完整的画面，不过，它最终将掌握詹姆斯对我们所说的"内在的作家"所能够获得的最渊博的知识。这已经成为一种令人着迷的游戏：一种在慷慨大度、富于创造性的思想意识同那些"走捷径"、追求金钱和各种形式的满足的人们之间"无时无地不在进行"的人间角逐的典型。对于詹姆来说，所谓"获取"是多种形式的，如在占有女人中得到性的满足，在自以为是道貌岸然之中获取道德上的满足，在极力标榜自己的既得地位时表现出来的社会占有欲，此外还有其他各种各样的心态与私欲，比如一个游客大言不惭地谈论自己的旅游印象，或者是大谈他们在参观斯特拉特福镇时捞取的一两件莎士比亚纪念品，似乎莎士比亚的天赋才华也能为他所拥有一样。

按照詹姆斯的主张，“视点”作为一种小说结构方式，是至关重要的，它包含了纯粹爱默生式的假设，认为只有那种完全把握住了整个情境的意识才值得我们加以注重和强调。就美国读者来说，他们是接受了詹姆斯的这一不同寻常的新奇理论的，这件 706 事本身就是很耐人寻味的，它有助于我们进一步了解詹姆斯和他的崇拜者们。他们都为某个孤独地意识终于战胜了私心与贪欲而感到高兴。那么当詹姆斯指责他的某些同时代人写的小说杂乱无章、胡编乱造、毫无连贯性时，他究竟在反对什么呢？

詹姆斯反对的，不仅仅是人们的贪婪和占有欲，更主要的是种种构成社会生活基础的人与人之间的相互关系。在詹姆斯看来，那些在经验的不连贯和无条理性面前一味迁就退让的作家，实际上恰好证明了他们也和他们的读者一样，完全被淹没在他们所关心的日常琐碎问题之中，被淹没在诸如恋爱、婚姻、事业成就、分娩、丧葬、遗产继承以及新的都市化生活和商业经营等问题中。与此相反，詹姆斯的所谓“内在的作家”则把所有这一切统统纳入一种爱默生式的个人主义之中，纳入一种仅仅根据一个简单论据就可作出判断的世界之中，即：就其在叙述中所展现的情境而论，究竟哪一种视点更能扩大意识的作用呢？究竟哪一种视点最能表现利己的欲望呢？

詹姆斯的这一手法远不是一个纯技术性的问题，实际上它的目的和我们在爱默生、梭罗、惠特曼的作品中所发觉的目的是一致的；同时，这一手法还通过提供范例使人们相信，我们是能够克服贪婪利己的本能的。詹姆斯运用视点的方法，让我们直接面对我们周围和我们当中由私欲与贪心所引起的种种可怕的、丑恶的事情。他提出了人的意识的多方面要求与权利来同大量的不折不扣的个人欲望相对抗。

詹姆斯善于捕捉和准确表现各种人物、地点场合的外貌与气氛特征，常常受到人们由衷的称赞。不过，詹姆斯小说的一个突出的特点，是尽可能避免直接描写诸如丈夫对妻子的义务或父母对子女的义务这样一类深奥的个人情感责任问题，除非这样做会有助于他表现单独的自我内在的爱或贪欲。因此，经过这样一番非人性化处理之后，女人便被当作贪婪成性的夏娃的化身，她们不仅自己贪得无厌，还一味劝告别人唯利是图，尽量满足自己的私欲，如凯特·克罗依和夏洛特·斯登特就是这样的典型。此外，在詹姆斯的小说中，女人也常被用作富于自我牺牲精神的人物象征，例如《丛林猛兽》中的梅·巴特瑞姆，《快乐的一角》中的艾丽丝·斯特沃顿和《鸽翼》中的米莉·希尔就是这样的人物，她们随时准备将自己化作一颗充满着爱的心灵，以取代她们委身相随的男人们的种种私欲与贪心。詹姆斯并没有在他所有作品中都采用这种所谓“意识中心”的写作手法，不过，他还是在一部小说中描写了两个具有象征意义的美国人最终如何解决了爱的创造性和个人占有欲之间的冲突，以此圆满地结束自己的写作生涯。

《金碗》（1904）这部小说为詹姆斯对人的意识历程的描述，提供了一个幸福的结尾。这是一个有关如何战胜某种商业文化及其个人根源，如何战胜人类普遍存在的贪婪之心的故事。小说的结尾体现了一个重要时刻，也就是爱默生所说的，一个“我们将要在更高的境界再度聚会”、为一个充分反映了我们大家共同本性的世界感到欢欣鼓 707

舞的时刻。詹姆斯笔下的最后一个美国人亚当·维弗，又一次和一个"夏娃"夏洛蒂·斯登特结为夫妻。在小说结尾时，这位"夏娃"不得不为那充分体现在收藏于"美利坚城"的亚当专藏里的大批艺术品中的创造力，唱起了优美动听的赞歌。亚美利戈王子完全沉浸在对亚当·维弗的女儿麦基的爱情之中。其实，他的家族史就是一部好几个世纪以来肆无忌惮的猎取与争夺的历史。作为亚美利戈·韦斯普西的后代，他成了货真价实的美国发现者，或者说，正是他才发现了真正的美国。一种被爱情改变了的对于人类的憧憬与梦想使他得救了，也就是说，通过麦基的那双眼睛，他自己看到了整个人类的一个缩影。

在这部小说中，詹姆斯任随自己在想象中驰骋，他为人类那充满创造力的爱情同金钱世界之间持续不断的较量、竞争与搏斗安排了一个最终的结局。假如我们自己也置身于这部寓言故事之中，我们一定会满足于把自己想象成同那个多情的王子，那个能够广泛代表我们的人物联系在一起。既然王子已经被麦基征服了，就像夏洛蒂已被亚当征服一样，而詹姆斯又是这整个恋爱事件的缔造者，那么，我们必然会认为他也具备一种并不比爱默生和梭罗逊色的控制想象力的能力；在这方面惠特曼总爱说他早已胜券在握。像这几位先驱者一样，詹姆斯也给读者们提供了一个能够以不惜牺牲所有的相互关系为代价而把握全局的位置。也就是说，詹姆斯为读者所提供的是一种专为那个特定的观察者、那个爱默生式的美国人而设计的场景。至于社会，那个像我们在巴尔扎克、福楼拜和左拉创作的欧洲式小说中所熟悉的社会，在詹姆斯的小说中却几乎没有出现过。常见的情形是：一个孤零零的作家，正在向一群爱默生式的远离社会尘嚣的读者进行叙述和谈话。许多读者都感觉到，在詹姆斯的晚期散文作品中，如同在许多现代派诗歌中一样，有一种特别的"困难"，一种障碍或局限性，它公开表明和维护一种在作家和读者双方都切身感受到了的文化上的孤立的状态。

亨利·詹姆斯的同时代人亨利·亚当斯，正好与他形成一种发人深思的强烈对照。亚当斯，这个美国驻外使节和总统的后裔，写了一部叙述美利坚共和国早期历史(1891)的书。他也许是不可避免地把自己的身世和他所从事的工作的意义同他的家族曾经为之效力的共和国的建设和发展事业联系在一起了。他家庭的不幸遭遇以及伴随着工业化一同出现的社会公德的日益退化，使他精神上备受打击，他写了两部最为出名的书：《圣米歇尔山修道院与夏尔特拉大教堂》(1904) 和《亨利·亚当斯的教育》(1907)。在头一部名著中，作者表明夏尔特拉大教堂的神奇的建筑艺术，是人类的超凡力量的伟大结晶和集中体现。在第二部名著中，亚当斯描写的是一个正在迅速走向非人性化的社会，发电机的非人的力量就是这种非人性化的象征。不过，在这种对立状态中，作者更直接感受到的是个人自身的尴尬处境：即作为作者自我认同的基础的社会生活已经不复存在了。亚当斯对生活作出的这一反应，在本世纪末的那些幸运而富有教养的美国人中引起了十分广泛的共鸣，他们当中的一些人也曾经像亚当斯一样，力求在古代或别国文化中（例如，但丁时代）去寻找更具有人性的、更完美的社会模式。

708

相对说来，我们的最早一批现代主义作家，同爱默生、梭罗和惠特曼之间，有着更多的共同点和相似之处。他们都不约而同地认为，他们并没有被自身的文化所左右，他们倾向于将文化看成是一个与历史无关的整体。这和亚当斯的观点截然不同。他们认定他们决不能用“商业性”来给自己下定义，这是他们同他们所属的文化格格不入的主要之点。在亨利·詹姆斯创作生涯的晚期，当埃兹拉·庞德、葛特鲁德·斯泰因和T·S·艾略特这样一些具有代表性的美国现代主义者在文坛上出现时，在他们眼里，最重要的美国作家仍然是亨利·詹姆斯，因为在他身上，艺术创作实践同一种坚定不移的完美性格是互相结合在一起的。

至于这三位作家和其他一些作家（特别是在庞德定居国外以前就和他已十分接近的两个人，威廉斯和希尔达·杜利特尔——即以“H·D”而闻名的那位诗人——以及罗伯特弗·罗斯特），在写作技艺方面所带来的严肃认真和程度不同的献身艺术的精神，现在还难以完全说清楚是受谁的影响。亨利·詹姆斯的示范作用肯定具有一定的影响，不过，他们都熟知的那些法国诗人和批评家也许尤为重要。从某种意义上说，一部分功劳无疑应当归于庞德总爱横加指责和诋毁的那类机构，即高等学校。上述五位作家都先后在不同时期就读于宾夕法尼亚大学或哈佛大学。他们都怀着一个共同的信念，相信艺术具有十分深刻的内涵与意义；但是，他们并不像亨利·詹姆斯那样，在开始从事写作时，就对艺术为之服务的一整套道德价值标准深信不疑，持完全肯定的态度。他们的美国血统决定了他们必然和欧洲艺术家的态度迥然不同。在他们看来，对于这一整套道德价值标准的确认与肯定，并不等于就确定了我们在自己所处的历史时代中（或时代背景下）的位置，也不等于都像爱默生那样，作为第一代全面否定商业社会价值的美国人中的一员，一开始就持完全否定的态度。不过，他们同这个国家的关系倒像爱默生一样，也不十分融洽，因为美国并没有大力强化像整整两代人以前爱默生曾经反对过的东西那样来改变自己的特征。

对于他们自身的认同问题以及艺术在现实世界中的重要性问题，威廉斯、庞德和艾略特等人的处理方式是各不相同的，不过它们又都有一个共同的根源。在美国当一名作家，或者，如果你身居国外又要当一名美国的作家，这究竟意味着什么呢？显然，你把自己已经看作是离乡背井、同那个以经商为主的国家已经远远隔离开来了。一个 709 法国人、一个意大利人或是一个英国人都会发现，要对此作出完整的判断是困难的。但是，事实上，这个商业共和国的情形并不那么复杂。不管怎么说，某种疏远隔离之感正是这三位作家的共同反应。他们很可能都赞成亨利·詹姆斯的这种说法，即认为本世纪初期，美国语言或美国话的功能与作用主要在于推进各种各样的商业事务。

这三位诗人中，最具有自我意识的，要算威廉·卡洛斯·威廉斯，他也写了一本书淋漓尽致地揭示了他那个时代某些力求兼顾美国人和诗人双重身分的人们的紧张而矛盾的状态。威廉斯于1925年发表散文著作《美国性格》描述了在美国这个国度里，每个人显然都不得不花费比欧洲更多的精力和心血来确定自身的存在地位。这本书是作者在这方面所做的一种早期尝试，其重要意义与D·H·劳伦斯的《美国经典文学研

究》(1922)和康斯坦斯·鲁尔克的《美国的幽默》(1931)两部著作不相上下。这三本书的作者都被美国人在个人生存中那种孤立隔绝之感深深地吸引住了。威廉斯写的这部书试图克服那种孤立状态，所以他把自然风光也都加以色情化了，书中人物，个个敏感而多情，善于求欢做爱，同笼罩在威廉斯称之为受压抑的“清教徒”(这个带贬义的标签在二十年代十分流行)周围的那层不可穿透的硬壳相比，他们倒是很有英雄本色的。在这里，美国人被看作是完全不能按照美国大陆所曾经赐予他们的那种富于生殖力的、光辉灿烂的前景来安排自己的生活的人，而且，即使他们将来不再让赚钱谋利的勾当玷污这美好的生活前景，他们也许仍然还是那样无能为力。

《美国性格》这本文集是力图缩小我们彼此之间的差距与隔阂的一种尝试，该书以一种近乎狂热的态度潜心研究往日那些杰出人物是如何通过自己的想象力去认识美国大陆和居住在这块大陆上的人民的，潜心研究那些杰出的男人和女人，他们的相互结合也许可以看作是一种生命形式的创造力的具体范例，这在威廉斯阐述有关艾伦·勃尔和印第安人首领雅卡塔古瓦约会一事时曾经暗示过。他把性能力的丧失归结为一种想象力的窒息，他尤其激烈地反对否认与歪曲妇女的性能力。他不无感慨地写道：“艾米莉·狄金森在她父亲的荒凉的花园里遭受着饥渴的煎熬，她几乎不是一个女人——饥渴，性的饥渴——她从来就不是一个女人，因此，从来也就不是一个诗人。这是一条公理。”

对于发挥人们的性能力和想象力，将创造出一种能够消除我们彼此之间的隔阂的文化这个问题，我们现在也许不像威廉斯在1925年时那样深信不疑了。不过，当他在写下上面引用过的那几句话之后，又在第二段写了如下这样一段话，我们倒是从中发现了究竟是什么东西加深了我们彼此间的隔阂，并且使那层紧紧包裹着我们的硬壳变得越来越坚硬了：

> 我们的生活使我们相互隔离开来，迫使我们去从事科学与发明——使我们失去联系与接触。或者，即使我们有所接触，我们之间的相知也是非常肤浅的，甚至还不如我们对足球的粗糙纤维知道得多些。毕尔·伯德(威廉斯在巴黎结识的一位哲学家)说过，美国人是世界上最伟大的商人，是世界上唯一懂得赚钱发财的强烈欲望的人，他们兢兢业业，全力以赴。尽管如此，这一切不过是一场游戏、一场赌博。在我看来，正是因为我们害怕从梦中醒悟过来才如此不择手段地玩弄这场游戏。不妨设想一下，如果把赚钱、发财的事儿全都停下来，又该会怎样呢？我们对于现实世界的整个观念都会发生改变。

710

一种以赚钱发财为根本出发点的对于现实世界的看法和观念，早已渗透在我们的语言中了；威廉斯设法努力擦除附着在我们语言上面的那些污垢和斑点，以便使所表现的人和事重新清晰地显现出来；用词造句，生动有力，每个词都像小溪流里的石子

那样，晶莹坚实，闪闪发光。

不过，威廉斯运用词语的方法又常常会产生一种副作用，妨碍他在《佩特生》(1946—1948年先后发表）这首长诗中能够准确自如地表现连贯的生活过程和人的能力的种种变化。按照惠特曼的观点，这首诗可以看作是他的失败之作，因为全诗通篇是一些刻意雕琢的词语，这和惠特曼诗歌中占主导地位的“全知全能”的创造者形象完全是两回事。我们很难设想惠特曼也会同我们一样，对威廉斯在1920年以后发表的诗作中，那些以富于联想的非常细腻的笔触表现出来的人和事感到欣喜。不过，尽管如此，惠特曼在寻求一种纯美国式的“韵律”这一点上，和威廉斯在基本上是相一致的。威廉斯认为，这种纯美国式的“韵律”是一种诗歌形式，可以用来取代T·S·艾略特一直执意坚持的那些诗歌形式。这是威廉斯和惠特曼之间一个很重要的相同点，因为这包含了一种至关紧要的意义：美利坚合众国这一广漠无垠的巨大的创作对象，就其整体而言，正处在成形的过程之中，正在被同样渊博而深邃的主体逐渐认识理解。假如有哪一位同时代的欧洲人也来提出如此狂妄的理想，他会显得十分幼稚可笑。然而，惠特曼却始终坚持不懈地在寻求一种民族性的诗歌韵律，寻求一种能够弥补整个诗歌创作的不足的“新声”。这还不完全是他作为一个诗人所取得的成就，更主要的是它表明了一种局限性所产生的影响：当一个人把自己的国家看作是一种创作对象时，他就必须虚构出一个足以驾驭整个创作对象的诗人来。这一要求使威廉斯既感到轻快自如，又感到紧张拘束；在庞德和艾略特那两位早已不在美国却同样备受影响的现代主义作家身上，这种情况也十分明显。

这两位诗人都是带着这样的个人主义的局限性而侨居国外的；并且，从这个意义上说，当他们在同欧洲现代主义遭遇时，他们都已经是现代派作家了。这一点，虽然在庞德身上还远未充分显露出来，但是，通过林达尔·戈登等人的研究，我们看见在艾略特身上的，倒是确定无疑的。庞德的推崇者一般都觉得他的血统并不怎么说明问题。在庞德和艾略特于1909年和1914年先后到达欧洲时，欧洲文化形势的基本状况对于至少两代美国人的生活都产生过决定性的影响。在文化方面，它几乎完全是围绕着金钱的问题打转。

青年时期的埃兹拉·庞德是我们的第一位自觉的现代派，他对于诗的特性与品质，具有特别敏锐的监赏力。他从以往的西方文学中仔细搜寻那用多种语言写作的，他认为最富有生命力的诗章，并且不遗余力地为他所认准的那些富于才华的同时代人鸣锣开道。在这里，问题还不在于他本人作为一个诗人所具有的种种卓越的品质，而是在于他对于作为交流媒介的语言所具有的一种信念，以及这种信念同他的美国血统与早期所受的美国教育之间的相互关系。他的力作《诗章》(1925—1959）中的长诗大都是为美国杰出的历史人物而作的，其中有托马斯·杰弗逊、约翰·亚当斯、马丁·万·布尔伦等。不过，庞德的崇拜者们却过分热衷于他在诗歌创作上取得的成就，以至未能充分注意他与美国文化之间的血肉联系，特别是他确信由杰弗逊和万·布尔伦领导开展的同美国国家银行的那场斗争是十九世纪美国历史上的一个重要事件。在庞德看

711

来，语文也和钞票一样，都是人们的交换手段，两者都可能贬值；我们人类所依据的是意义或内含意义的相互传递，也就是语言、商品或金钱之间的相互交换关系。

庞德关于语言的功用的观点，可以说是极端幼稚的，这并不是因为它是完全错误的，而是因为它对语言提出的要求是语言所无法办到的。我们可以简单地这样说：艺术语言也好，其他如美元、计算机等等各种传递意义的方式也好，他们都不能恰如其分地将我们加以界定，因为我们作为一种生物，一直都在不断地改变我们自身和我们周围的世界。不过，在《诗章》中，我们人类所依赖的是一种足以使我们周围的世界凝聚在一起的稳定不变的意义（即造就一个现实的或充分发展了的人类世界的种种意义）间的交换流通关系。庞德并不觉得这样一种知识结构是无所不包的，这也许不过是在黑暗包围之中的一个光耀照人的平台，但是除此之外，并没有任何其他平台，我们所具备的禀赋是完全确定了的。爱默生就曾经要我们改变我们自己以便在想象中去占有整个世界。庞德并不象他那样注重运用那些将我们紧紧联系在一起的社会手段，那样注重每个个人的潜在力量。两位作家都对我们提出了一项包含丰富内容的要求，他们都同样过分强调我们必须重新确立现实感、同样都准备从历史中将符合他们观点的具有永恒性的事例抽取出来。但是，和爱默生不一样，庞德感到自己处在社会生活的包围之中，在这个社会里，正如他所看见的那样，虚假的钱币流通关系同真正的交换关系互相竞争，词语的意义遭到破坏与歪曲，应当用完整而精确的词义加以取代。他并不反对使用一种能够真正体现人类的实际需要的交换媒介。他公开指责所谓金钱的威力，痛斥那些凭空制造价值的人，这些人也和银行家们一样，借出去的钱比他们实际拥有的还要多。

712 庞德心照不宣地崇尚强权，把过去和现在都据为己有，用于文学创作，达到了相当的程度，很能代表美国式的个人主义，似乎象惠特曼那样，无所不包。不过，惠特曼坚持要我们大家都仿效他，而庞德却努力与社会习惯作斗争。庞德确信，只有享有像中国皇帝那样的至高无上的权力，才能进一步保持与提高我们人类属性所要求的词语意义的稳定性，因此，他毫不动摇地转向了法西斯主义。其实，即使在庞德的这一情感冲动之中，我们也看得出有某种典型的美国东西。正是由于我们害怕自己完全沉浸在各式各样的经济动机之中，长时期以来我们总爱向现实世界提出种种不相称的要求。

艾略特的美国血缘关系则由于他总是小心翼翼地给自己戴上一副纯英国人的假面具而更不容易觉察出来，尽管在爱默生和庞德这两个人之间他实际上更加接近于爱默生；在庞德的想象力中，我们周围的社会环境总是占有十分重要的地位的。事实上，在英国现代主义的发展史上，艾略特和庞德两人都产生了无庸置疑的影响，都起到了某种促进变革的催化作用；这首先当推庞德，他在艾略特来到英国以前就已经为此奔走忙碌了整整五个年头；其次也应归功于艾略特，相比之下，他的影响作用更为持久。他们两人在来伦敦以前各自都曾经受到新近的法国批评的深刻影响。在语言和评论观点的运用方面，他们发现了种种足以穿破妨害诗歌创作的迷雾的新鲜途径，这一发现，在

他们看来，无疑是非常令人振奋的。他们从美国来到欧洲，随身带来的是缺乏鲜明特色、一成不变的美国文化在他们身上养成的一种对于历史的隔绝感或距离感，因此，他们都感到欧洲的过去是一座异常奇妙的宝库，是诗人借以寻求认同的、取之不竭的源泉。像爱默生那样，庞德和艾略特两人也倾向于把历史基本上看作是他们自身的“存在与变化”的一种寓言，同样都具有十分丰富的含义。

回顾起来，当时艾略特在现代主义蓬勃发展过程中所起的作用，对于大西洋两岸的许多人来说，竟成了导致错误认识的一个原因。当《荒原》在1922年问世时，人们感觉到它不仅仅是一部伟大的诗篇，而且，正如欧洲现代主义作家的作品一样，也是对以赞扬深刻的社会变化和宣告一个历史的时代的终结为标志的文化抱悲观绝望情绪的一个有力的证据。不过，从新近研究的情况来看，艾略特的一生表明他一直都在为宗教的信念而奋力抗争。他这样潜心研究西欧以往历史中不朽精神的种种表现，是和他的美国式的个人主义分不开的，这使我们不禁想到爱默生，他在青年时期也曾经作过努力来确立自己对于基督精神的信念。艾略特在写作《荒原》这部诗歌作品时，并不力求证明“一个时代正在结束”这种观念，他旨在阐明这样一个事实，即：当一个有才华的诗人要着手描写这个世界由于没有上帝而变得堕落、可怕、荒凉不堪时，随便哪一个时代都可以为诗人提供充分有力的证据。 713

在艾特的剧作中，也如在他的诗歌作品中一样，我们遇见的是一些只对人类境况具有一种总的见解的人物。和爱默生一样，艾略特强调的重心总是放在某一个个人的内心的转化上面。爱默生、梭罗和惠特曼都曾经把自己局限在这一具有代表性的模式里，大都不再努力去直接仿效其他模式了，这主要是由于他们声称现实事物都具有一种较之在社会中所能获得的更为广泛的意义，因而与社会进行的任何搏斗和竞争都是毫无意义的。他们消极对待公众的种种问题，这一倾向预示了艾略特以及他塑造的那些独放异彩的中心人物的出现。

不过，在艾略特和这些较早时期的美国人物之间，也存在着一个重要的差别。艾略特是去英国避难的，他希望基督教所追求的目标在那儿会继续受到公众的重视。当他的希望完全落空时，他更加深切地感到有必要维护能有助于培养和增强宗教信仰的权威，于是，他公开宣称自己“在文学上是古典主义者，在政治上是保皇派，在宗教上是英国国教徒。”这一系列标签，既承认了传统，同时，由于它们明显地不合时宜，也使艾略特远离开他所处的历史时代。这种针对现实提出的主张同爱默生关于完全的自助的极端论断大相径庭，尽管艾略特假装出英国人气派，但人们还是一眼就能看出他始终坚持美国人应当塑造一个完全摆脱美国最初曾经体现过的西方世界式的自我的要求。在这里，正如艾略特所说，“人们提倡鼓励的，与其说是一种富于创造性的、精神上的本能，还不如说是一种追名逐利的贪婪的本性。”

在一个怀疑现行的文学标准过于褊狭和单一的时代，“现代主义”这个术语常常容易受到人们的攻击。真正被称作是现代派作家的人是不多的，他们身价百倍，享有一代精英的社会地位。从本章所述可以得到证明，曾经使威廉·卡洛斯·威廉斯深感惋

惜的，那种存在于美国人之间的隔阂和差距，在爱默生时代就已经出现了，而且在一个完全没有强烈反对倾向的、商业化的共和国国度里，这种隔阂和差距势必会越来越扩大。那位主张要了解和把握全局的幻想家并未能缩小这种隔阂和差距，他天真地断言，他的想象力就是一个真正的同一性的根源，而这种同一性是无法从追逐财产中获得的。十九世纪中叶的各个作家，以及那些与他们一样也主张要把握整个世界的现代派作家，就其观点而言，似乎并不是一批随意挑选出来的精英，而是一批不断对于某种基本的文化状态作出一定反应的代表人物：同那种以世上零星琐事的简单堆砌、并以世界的未来作抵押的做法完全相反，他们极力主张用想象力来占领整个世界。

714 在欧洲，还从未发生过像这样的想象力的大飞跃。欧洲的商业虽然发展得很快，但它的全部优势只是欧洲文化的一种体现；不过，所有其他的美国东西都在它的阴影笼罩之下，它无处不在，无孔不入，无论是基督教教义或是共和政体的理想都抵挡不住它的影响力。美国入宁愿单独和金钱打交道，也不愿和欧洲入打交道，他们享有的个人自由度要比欧洲人大得多，不过，在实行过程中，越来越局限在市场范围以内。当然，十九世纪欧洲文学，在研究分析商业贸易与工业主义对于整个社会以及组成社会的个人所产生的影响方面，成绩十分显著，取得了许多辉煌的成果。然而，所有这些作品，以及继他们之后出现的那些现代派作家的作品，都是在一定的社会环境里发表的，是直接针对社会而发的；不管他们的目的是在对过去进行广泛的评价，对已经过时的习俗与社会的不公正进行抨击，还是在试图破坏和断送全部文化，都是如此。

美国人并不认为家庭、社会和历史是他们认识世界的无容置疑的知识源泉，这正是他们对于自己的文化所作出的一种反应；从欧洲人的观点来看，美国人早已把他们所想的和所写的一切全都抛弃掉了。欧洲人几乎猜不到，在少数几个富于洞察力的美国人看来，美国文化显得多么混沌厚重，多么缺乏自己鲜明的特色。其实，他们除了这样笼统地看待自己的文化之外，很难说还能有别的什么办法。一个充分独立自主的自我，完全可以描绘出一种美好的现实情景，在那里金钱与财产都是无足轻重的。正如爱默生曾经说过的那样，看来历史也将是对“人的自身存在与变化”的一种诠释。

除了某些以直截了当的、富于戏剧性的手法表现现实生活的作家（我这里把处在她自己那个时代的艾米莉·狄金森和我们时代的威廉·福克纳与罗伯特·弗罗斯特都包括在内），早期的现代派作家们都力求使自己能够超越于我们的文化之外。这样一来，他们在使自己获得解脱的同时也把自己局限起来了，这个问题，还在半个世纪以前，威廉·卡洛斯·威廉斯就已经看出来了。在《美国性格》这部论文集中，他坚持认为，只有那些在彼此之间相互保持接触，并与过去保持接触的入，才可望能够对付和处理财产在美国人的想象力中已经具有的优势与支配地位这个问题。

昆丁·安德生 撰文　　朱通伯 译

文化知识生活与公众言论

1939 年三月，正当美国人民同经济大萧条进行搏斗，在第二次世界大战的边缘动 715
摇不定之际，美利坚合众国却不无自豪地在沿着纽约城外地区原先那片开阔的沼泽地上举办了一次博览会。一九三九年纽约世界博览会上展出的展品，别开生面，令人耳目一新，强烈突出了一个高度现代化的流线型的未来的即将到来。展品中包括了一座能够把射弹从纽约发射到伦敦的火箭模型、一台可以充当美国人家庭文化娱乐中心的电视装置和一部表现“民主城市”面貌的电影预映片，这些都集中体现了“一个高度完善统一的未来主义大都会”的典型模式，普通的美国人可以在其中充分利用他们前所未有的大量闲暇时光去从事各种经过周密组织的、由社会规划安排的活动，而不至于像设计师们所说的那样，再步他们前辈的后尘，“终日花天酒地，无所事事，虚度年华”。不过，这次博览会最出名的展品要数那个通用汽车大厦，它把二十年后即 1960 年时的美国人生活风貌淋漓尽致地表现了出来。在博览会上，参观者还可以在每次历时十五分钟的横跨整个美国的模拟飞行中，亲身领略一下高超而复杂的——超音速的——交通运输方式、大片大片的用玻璃覆盖起来的成熟的果园和那未来主义式的城市里高耸入云的摩天大楼的种种新奇景象。尽管这些展品同博览会场门外隐约可见的混乱和不景气的社会财政现实格格不入，显得很不协调，但是，他们却有力地表明了美国人民深信先进的、卓越的工业技术一定会带给他们一个光辉灿烂的未来。不仅如此，这些展品还充分显示出这个国家在二十世纪头四十年的时间内已经在文化意识上发生了多么深刻的变化。

一九三九年世界博览会即使已经十分清楚地表明了美国将致力于建设一个如果不是在事实上，至少是在理论上能够让每个美国公民平等地享受到它强大的工业技术力量所带来的种种好处的富足的消费社会的一种集体意志，但是，许多一直令人不安的 716
变化却无形中被博览会完全歪曲了，这里既涉及对于时间、空间、工作与闲暇的极新颖的体验方式，也涉及对于自我认同的前所未有的重新界定与估价，可以说，在这个新型的消费社会里出现的几乎每一样东西都似乎是不确定的、变化无常的，包括人们力图想得到自己在这个世界上的一种实际可靠的归属感这样的困难问题也是如此。

这时期的公共舆论关注和反映的中心问题是关于在一个完全受企业财团利益驱使的文化环境中确立一种能有所作为的、持久的自我所面临的重重困难这个问题。在这一时期的文学作品里， 在西奥多·德莱塞、弗兰克·诺里斯、舍伍德·安德生、杰克·伦敦、辛克莱·刘易斯、约翰·多斯·帕索斯、弗·斯科特·费茨杰拉德、厄内斯特·海明威、纳桑尼亚·韦恩特和左拉·尼尔·赫斯顿等人的小说作品里、在H·D·（希尔达·杜利特尔）、T·S·艾略特和埃兹拉·庞德等人的诗歌以及一大批较次要的小说家、诗人、剧作家和通俗文学作家的作品里，都得到了非常深刻有力的表现。不过引人注意的是，这个问题的影响所及几乎渗入到当时知识分子和普通公民的日常生活的各个方面——包括各种出版物、广播和电影片。

在美国生活的各种各样矛盾与冲突中，最最基本的就是以十九世纪的杰弗逊主义的一种国内传统相标榜的农业型的美国同以一种旨在迅速改变其经济、技术和社会发展状况的国际网络为自己的价值取向的都市化的、工业化的美国之间的矛盾与冲突。这时期出现的种种思潮也都深受生产与消费、挣钱与花费、工作与闲暇、丰富与不足之间的紧张关系的影响，打下了极深的烙印。企业法人团体想方设法把讲究消费的风气扩散到整个美国文化中去，这一做法在改变一般公众对于自我认同和明确个人价值的思想方法和观念意识方面发挥了主要的作用；结果，文化本身也成了一种商品。在这个新共和国早期的几十年中，美国曾经十分渴望地谋求一种独特的、土生土长的固有文化；在二十世纪初，美国就已经发展成为一个高度自觉的社会，它专心致志，热切地阅读、研究和讨论自身的种种问题及其潜在的可能性。

还在二十世纪早期的几十年中，美国的文化知识生活和公共舆论就显示出了中年早衰危机的种种征兆。表面上，物质丰富和社会进步现象有目共睹，随处可见。无论717 按什么标准来衡量，当时的美国人在受教育程度、工资待遇和一般的经济状况方面都比这个国家历史上任何时期都更好。正如索尔斯坦因·凡勃伦曾经在《有闲阶级的理论》（1899）一书中指出的，这是一个"引人注目地讲究消费"的时代。即使是在经济大消条的年月，美国人生产出来的——也是消费掉的——各种商品，包括工业生产的种种经验，也比世界上任何一个国家要多。一种对于他们自身的潜在能力深信不疑的集体意志把美国人民团结凝聚在一起。不过，在这种进取精神和公众充满自信心的掩饰下也潜伏着对于个人和集体的身份、价值与行为的性质、目的、方向等问题的种种旧的、无法克制的忧虑和不安。著名批评家和文化评论家瓦尔特·李普曼 1914 年在《新共和》杂志上著文指出："我们从头到脚，直至我们生存的整个根基都是动荡的、不安宁的。没有哪一种人际关系，无论是父母与子女的关系、夫妻关系、还是工人与雇主的关系，不是在一种奇怪的情景下发生变动的。"

这个国家对于自己的政治理想所具有的那种充满青春朝气的信心以及它对于传统文化价值所怀有的天真信仰还在南北战争时期就已经开始减弱，而在所谓镀金时代这个经济大发展的时期则进一步退化消失了。到第一次世界大战爆发时，不说别的，就以美国人跟大自然的传统关系来说，也是今非昔比，早已发生了重大的变化。恰如路

易斯·芒福德在他那部四卷本的分析论述美国的一般城市如何在自然和社会环境上转变为"大城市"的卓越论著（特别是《技术与文明》(1934）和《城市文化》(1938）这两卷）中所展示出来的，在过去三个多世纪来曾经哺育和塑造美国国民性格的大片辽阔土地再也不是我们赖以描述和刻划这个国的独特经历与体验的主要范围了。那些一度十分空旷的、一眼望不到边际的辽阔乡村大地上，耸立起一幢幢高大的办公楼和工厂的大烟囱。在这个新的国家里，经济的增长更多地依赖工人每天按时到工厂打卡上班生产，而不再只靠农民按照大自然缓慢的季节变更次序进行耕作。那种自给自足的、质朴强壮的庄稼汉的、体现美国拓荒传统的理想也让位给了新的、力求做一名忠实的雇工的理想——一名常常由他受雇做工的公司企业利益决定自己的命运的、靠工薪谋生度日的人的理想。

哈丽·门罗这位著名的《诗刊》创始人，1912年10月在该刊第一期社论中就曾描述过这方面的矛盾和紧张关系。她写道，"当生活在这个世界上的每个成员，通过他所购买、所了解、所热衷的东西，快要延伸到地球的边缘时，这个世界也就一天比一天变得更大了。"门罗出于创造一个现代生活中的诗歌的公众形象的需要，不得不事先假设一个特定的世界，在这个世界里，"种种丰功伟绩，种种超越物质利益、征服蛮荒与邪恶性、超越民族歧视与仇恨的重大胜利都要求（诗歌）那永远充满生活激情的声音赋予它们以光辉和力量。"不过，门罗也认识到，在二十世纪初期的美国，在"各种对于民族来说十分宝贵、十分稀罕而美妙的事情，都有可能被断送在错综复杂的现代潮流中，在现代的、无边无际的迷惘混乱中失落得无影无踪"的这样一个时代里，人的自我是多么脆弱无力。在第二次世界大战前的几十年间，公共舆论就真实地记录下了 718 这个国家曾经试图在威廉·詹姆斯所谓的"日趋丰富、多样化的目的与关系"当中提出一套全新的更能持久的个人与集体的认同意识所作的种种努力。

詹姆斯的这一说法很可能会被理解为十九世纪晚期和二十世纪早期之间，美国文化上发生这一富于戏剧性的变化的一种征兆。在建国后的头一个世纪的大部份年月里，美国还只是一个靠国民千方百计生产产品来维持生存的国家。到了二十世纪二十年代，美国就已经变成了一个将源源不断的产品从各个方面推向国民的国家。一时间，你消费了些什么比起你生产了些什么来。似乎显得更加重要了。在进行这一系列交换的过程中，美国文化本身也变成了一种可以买卖的商品。拉尔夫·华尔多·爱默生在《论自然》(1836）这篇论文里，论及"商品"的部份早已提出了关于"美国的应用技艺"要为广大公民服务并照顾他们的种种需要这一十分高明而卓越的见解。爱默生在进一步论述一个理想的世界里，日常家务琐事都由于美国的能源与精巧的技术发明相结合而大大简化这个问题之前写道："穷苦的平民需要有人为他们建造城市、船只、运河、桥梁"。但是，到了二十世纪初，爱默生在这篇论文中提出的主张里至少有一个主张——即："养活一个人，并不是因为他可以养活，而是因为他可以生产、做工"——好像在渐渐地被颠倒过来。其实，正是通过对所谓工人既是生产者又是买主、消费者这一双重形象的充分利用，美国工商企业的发明才智才终于能够一点一滴地打下了一个消费

社会的基础。

渐渐地，大规模生产本身也成了美国人创造发明才能的一个主要的刺激因素。1932年，通用汽车公司的两位主管人员给他们称之为一种“新的需要”的东西是这样来下定义的：“我们自然不希望总是一而再，再而三地重复制造一种相同的东西，最简单的办法……就是不断地改变产品——新鲜产品的市场是具有无限的伸缩性的。……整个研究目标就是要使每一个人都不满意他已有的东西，以便使工厂不断地忙着制造新颖的东西。”结果，正像历史学家丹尼尔·布尔斯廷所说的那样，美国变成了一个“物品挂帅的民主国家。”

到了 1913 年 10 月，当第一辆 T 字型福特牌汽车从装配线上驶出来之时，艾利·惠特尼在整整一个世纪前提出的关于可以拆换的零配件的理论早已成为美国日常生活中起支配作用的主要原理之一了。人们对于城市工业生产活动的匿名性质和非人格的抽象化问题所表现出来的忧虑情绪，也由于生产工人在装配线上再也不以个人的面孔出现而大大地加深了。不久，一个个生产工人也和他们手里装配的零配件一样，完全可以相互拆换使用了。正如《柯利尔周刊》的一位撰稿人指出的，“制造零配件的人并不知道这些零配件在一辆汽车上作什么用途；组装各种引擎的人也不懂得调试引擎。”于是，个人在一个大规模生产体系中的“地位”和重要性问题，不仅是这时期的知识界反复谈论研究的主题，而且也是这时期大众文化包括像查理·卓别林的《摩登时代》(1936) 这类影片里反复出现的一个主题。

719

由于装配线和传送带的数目不断增加，直接对个人技艺的个性特征造成威胁，并使个人的自尊心日益受到削弱，一种无视已有的规则、传统的潮流在艺术中突然涌现，从爵士乐精心编排的以切分音居多的音律节奏到建筑艺术上形式与用途二者间关系的重新彻底调整，各种艺术都开始出现了一系列反形式主义的反叛行动。当摄影师阿尔弗雷德·施蒂格利茨公开宣称每个人的作品都必须“以真诚的目的性，真诚的自我表现和真诚的反抗传统习俗专制的反叛精神”作为自己的鲜明标志时，他其实是道出了许多艺术家和作家们的心声。例如，在建筑艺术上，路易斯·沙利文和弗兰克·劳埃德·赖特两人就曾经批判当时流行的古典主义的理论信条，倡导在建筑结构与建筑空间之间应有一种实用性的关系。

事实表明，反对和抨击传统的规则、习惯，也是 1913 年举办的那次有争议的阿摩利国际现代艺术展没有公开宣布的中心主题；在那次画展上，诸如阿瑟·达夫、马塞尔·杜尚、约翰·马林和约瑟夫·斯脱拉等一批先锋派画家把纽约市第六十九团那座武器库完全变成了一个“现代艺术”画廊。他们的绘画作品直接向美国最富声誉的美术陈列馆的保守的标准发起进攻，彻底摈弃了前辈艺术家奉行的所谓“典雅”题材和传统形式。由乔治·贝洛斯、爱德华·霍珀、查尔斯·舍勒尔和约翰·斯隆这类画家所推行的惠特曼式的、以崇尚普通平凡为宗旨的创作思想，把各式各样的沙龙、职业性拳击赛、街市景象、甚至人们的卧室都看作是天经地义的绘画题材。因此，一种新的、强调艺术家个人对实际经历、体验作出反应的倾向，立即使“表现主义成为现代

主义的一个主要标记。

在文学领域里，一批意象派诗人——其中最著名的有艾米·洛威尔、希尔达·杜利特尔（H·D·）和埃兹拉·庞德——不仅坚决反对传统的感观经验的表现方法，而且也坚决反对标准的诗歌题材与诗歌形式，主张通过纯粹的意象直接抒发诗人的情感与感受。许多作家都非常注重培养自己的艺术自由精神，因此，凡是他们所认定的大众文化的种种荒诞不经的东西他们都一律加以反对和排斥。有一些作家，对于第一次世界大战后那段时间渗透美国文化的各个方面的物质至上主义深感失望，以致纷纷离家出走到欧洲去；这些作家中有埃兹拉·庞德、T·S·艾略特、E·E·卡明斯、F·斯科特·费兹杰拉德、厄内斯特·海明威和葛特鲁德·斯泰因等。虽然他们在名义上都统称为"迷惘的一代"，但是，把他们相互联系在一起的，主要是他们的艺术才思和敏感性，而不是他们有一套什么共同的信仰和宗旨。此外，尽管有一些作家直接介入了当时有关社会、政治与商业问题的论争，但是，一批思想家和批评家——包括瓦尔 720 特·李普曼、埃德蒙·威尔逊、H·L·门肯，路易斯·芒福德和伦恩霍德·尼布尔——却常常通过他们发表在全国性刊物上的文章、论著，给这时期的美国提供了许多思想认识上的启发和诱导。

在这个思想上、理智上不揣冒昧、无视权威的时代，小型期刊和杂志特别兴盛。在这期间开始发行的一批小型期刊有《群众》（1911）、《诗刊》（1912）、《新共和》（1914）、《七艺》（1916）和《美国信使》等，每一种刊物都充当了文化评论、新政治观点和先锋派美学原理的重要窗口。例如，《新共和》刊物的编辑者们就公开宣称他们办刊物的目的"不在于给读者提供多少信息和娱乐，而是为了在读者的思想信念里挑起一场小小的反叛。"由小说家和批评家弗劳德·德尔创办的《七艺》杂志既及时地反映了美国的许多主要的文学新秀的声音——包括舍伍德·安德森、约翰·多斯·帕索斯、西奥多·德莱赛、罗伯特·弗罗斯特和爱米·洛威尔等——同时也传达了诸如兰多夫·伯恩、万·维克·布鲁克斯和约翰·里德这些文化评论家们的观点与看法。

另外一些发行量虽小但长期以尖锐深刻的文化批评和政治见解著称的期刊杂志都热切地参与了当时的种种思想理论的论争。《民族》期刊于1865年创刊，在鲍尔·厄尔默尔（1909—1914）和奥斯瓦尔德·戛里森·维拉德（1918—1933）两人先后担任主编期间，始终如一地充当了鼓吹政治、社会和文学实验的自由主义者的主要喉舌。重新复刊的《日晷》最初在芝加哥开始发行，曾经是十九世纪晚期的一种保守的文学刊物。后来在1916年转移到纽约，罗致了像伦多夫·伯恩和范·维克·布鲁克斯这样一批文人作为它的新的撰稿人兼编辑，并进而通过出版查尔斯·A·比尔德（其最著名的著作为《从一种经济的角度来理解宪法》1913）、约翰·杜威（《民主与教育》，1916；《经验与自然》，1925）、和索尔斯坦因·凡勃伦（《有闲阶级的理论》，1899）这样一些有争论的作家的论著，培养了一个更激进的读者群。到了二十世纪二十年代，《日晷》已被广泛认为是美国最富盛名的文学月刊了，撰稿人中有托马斯·曼、久尔斯·罗孟斯和威廉·巴特勒·叶芝这样一些国际著名作家以及流亡诗人T·S·艾略特等。

诗人玛丽安·穆尔于1925至1929年间担任了《日晷》月刊的最后一任主编，在这个刊物上她发表了E·E·卡明斯和哈特·克雷恩以及其他一些崭露头角的著名美国作家的作品。

《日晷》和《七艺》这类期刊，相对说来发行量虽然不大，但是，却并没有妨碍主721编们广泛招徕当时知识界的各路精英和重要人士。1913年，《时髦圈子》的新主编维拉德·亨廷顿·赖特急不可待地宣称说，他的刊物将"为那些开明的，并不原始古板的有识之士提供生动而丰富的精神享受"。H·L·门肯和乔治·琼·内森在赖特之后继任该刊主编，他们一再嘲弄、讽刺被他们称之为"一群呆头呆脑的傻瓜蛋"的人们，并且利用这个刊物专门为那些像约瑟夫·伍德·克拉奇一样高度评价科学技术对美国社会产生的影响并一味贬低大商业所倡导的文化价值标准的新一代社会评论家提供了一个主要的大众论坛。门肯和内森两人又于1924年创办了《美国信使》期刊，以此向人们描绘"一幅真实完整的、又华丽又粗俗的美国图景"。不过，怀疑论调和辛辣讽刺在这里却占了上风，因为门肯很想藉此来实现他所谓的"追踪某些时下流行的、糟透了的无聊行径，并给它们以摧毁性的打击那样一种痛快淋漓的任务。"

在这个依然同十九世纪后期那些理性思维的叛逆者——包括达尔文、马克思、尼采和弗洛依德——的种种观念主旨纠缠不清的时期，正统的信仰几乎在美国生活的各个方面仍然令人十分怀疑。对政治显然也不例外。艾玛·戈尔德曼的《论无政府主义及其他》（1910）一书也同《群众》（由弗劳德·德尔和马克斯·依斯特曼主编）和《解放者》（1918年创刊，主编是德尔和迈克尔·高尔德）这类刊物一样，都是通过提倡对和平主义、女权主义、生育控制、和个人权利诸如此类的重要课题，开展公开辩论的做法，帮助创造了一种激进主义的思想舆论气氛。这个时代，亲身经历了三K党的诞生和1919年的"红色恐怖"，它不仅亲眼目睹了1920年的帕默尔大搜捕（当时A·米契尔·帕默尔专门组织了一个直属司法部的特别机构来侦查和捣毁美国的激进派和共产主义组织），而且也亲眼目睹了萨柯和万泽蒂两人的受审判和被处决（1920—27），同时，还亲眼目睹了美国公民自由联盟（1920）的建立。尽管，在当时经历了第一次世界大战的可怕的暴行和由战争造成的巨大伤亡，但是，进步分子和激进分子们力图进行的社会改革却越来越得不到人们的支持。到二十世纪二十年代中期，处在美国战后经济一片繁荣的形势下，社会和政治改革似乎成了一种遥远的期望。F·斯科特·菲兹杰拉德曾经说过，"爵士乐时代对政治根本不感兴趣。"人们在这方面的兴趣一直到二十世纪三十年代推行新政时才重新激发起来。

具有讽刺意味的是，在美国这种一味依赖大公司企业的标新立异和发明创造的、纯商业的环境下，却对人的自我本身提出了种种不同的挑战。生产出了一系列新机械的各种机器设备和掌握、使用这些机器设备的人之间的矛盾与冲突直接造就了一个崭新的读者群。他们满心希望在他们每日生活、劳动的拥挤不堪的城市和工厂环境之外，能有更美好的选择。广大的读者群众不仅非常注意阅读各种关于"原原本本的、未遭受破坏的"大自然的作品和著作，并且还非常注意用行动去保护原始的大自然，这是以

前从来没有过的现象。类似保罗·班杨和克塞·琼斯这样一些极为流行的虚构的民间英雄人物比任何机器都更伟大，更有力量，足以克服任何机械力量对自然界的侵犯与危害。

各种各样致力于保护和扩展国家公园、野生动植物和荒山野岭的民间组织的成员 722 越来越多，名单越来越长，人数激剧增加。由约翰·缪尔 1892 年在加利福尼亚创立的峰峦俱乐部就曾针对大公司、企业的利益提出了许多合法的诘难。缪尔申辩说，"这些毁寺庙、拆教堂的人，这些一昧推行极富破坏性的商业主义的人，似乎对大自然抱有一种完全蔑视的态度。他们睁着一双眼睛看不见大山之神的存在，他们眼里看见的只有那个美元上帝。"峰峦俱乐部在二十世纪最初的几十年间，通过广泛发行各种全国性的出版物，在帮助建立国家公园管理机构和国家森林管理机构上发挥了很好的作用。

另一个对一般民众热衷于"原始、野生的"的东西的心态作出回应的行动就是专门设计、创建一种植物"园"和动物"园"来吸引那些既花不起钱又没有时间去直接探索原始大自然的人的兴趣。特别是动物园颇能唤起人们对于一种较之弗雷德里克·杰克逊·特纳曾经在他 1893 年写的著名讣告中描述过的未开发地还更原始的边疆的回忆与怀念。其实，这种怀旧情绪在杰克·伦敦写的《荒野的呼唤》(1903) 和埃德加·莱斯·巴勒斯写的《猿猴之乡》(1914) 这些在当时十分流行的长篇小说的书名中也深刻地体现出来了。在这时期的通俗小说中高度推崇的"原始、自然"的价值和重要性，在诸如"丹尼尔·布恩之子"、"海湾先驱者"，特别是童子军这类组织的创建过程中得到了更"文雅的"表现。

到第一次世界大战爆发时，那个独立自主的、自己依靠自己的美国人形象显然已经开始破碎了。绝大多数美国工人对于自己一手生产出来的成果几乎完全失去控制力；他们常常把自己的工作和生产看作是一种非人格化的生产体系中的一个十分渺小的、无足轻重的因素。工人们被卓别林曾经刻划过的可怕的装配线和不停地传来送去的发货单弄得麻木了。他们的自我价值开始更多地以自己领回家来的工资的多少为转移，较少依赖于他们所从事的工作的性质或生产的是什么样的产品。赚一份"像样的工资"成了当时最流行的一句口号，被广泛宣传为是成功的标志，甚至还是"男子汉气质"的一种标志。许多人对此积极响应，身体力行，把公司企业的福利得失完全看作是自己个人的福利得失，早已预先做起后来在五十年代被称作"公司老黄牛"的那种人来了。而另外一些人，倒真像一则广告所说的，一个个都成了"燃料烧完了的炉子"。在工厂里，在办公楼的走廊过道里，到处都可以听到人们谈论心脏病、各种溃疡、酒精中毒和一大堆其他疾病。在经济大萧条期间，有一条很流行的推销谷物食品的广告用冷冰冰的态度一语道破了一个十分残酷的道理："病人不得就业"。于是，一种令人非常痛苦的反常现象开始显露出来：一方面美国大商业大力推动事业的成功，另一方面当努力失败时还要在事先准备好的补救办法上赚钱。

为了补偿人们已经大为减少了的个人独立性，美国的大公司企业也同意给工人们 723 一个能够充当自己个人和家庭生活的"主人"的集体形象。这样一个形象起到了某种

文化补偿形式的作用。当时的一些通俗读物和期刊在谈到某位父亲和"一家之主"时，常常使用一种与大多数美国人的职业生活和家庭实际毫不相干的恭恭敬敬的语气。十九世纪晚期，有一个外国访客在谈及"美国的贵族制度"时这样写道："家庭，在旧世界眼里是个神圣的君主国，可是在这里也和其他一切东西一样，已经变成新世界里的一个共和国了。父亲不再是一家的太上皇了。他只不过是一个总统而已。"到了二十世纪二十年代中期，父亲在家庭中的权威进一步削弱；一般只有当家中决定购买大宗消费品时，才需要由父亲最后点头拍板。

在 1907 年，每十户美国家庭中只有一户可以用电户自居，到了 1929 年，用电家庭的比例大幅度上升，每十户中有七户左右。由于电力的使用把美国人的家庭变成了自成一体的现代技术化单位，于是他们日常生活的质地也开始发生了变化。并且整个国家的阅读习惯也随之发生了变化。甚至白天与黑夜间的界限也变得模糊起来，提高了人们上班做工和处理家务的生产效力。当时通俗读物上的一个经常出现的题目，就是讨论电力的使用一旦把妇女从繁琐的家务杂事中解放出来之后，她们将怎样打发她们的"闲暇时间"。各种各样的广告上，把洗衣机、烤炉、电冰箱、电熨斗、地毯清扫器这些节省人工劳力的器具描写为解决"仆人问题"的有效方法。在 1917 年写的，以《未来的女人》为题的一篇文章中，托玛斯·爱迪生把美国妇女描绘成被各种发明创造所解放了的人。他郑重其事地说道："她既不再是奴仆们的奴隶，也不是自己终日操劳的苦力了；'未来的女人'将是一个家庭的工艺师，而不是一个仅仅操持家务的劳动者。……加上另外一些机械的力量，将使妇女世界深刻地革命化，使蕴藏在妇女身上的大部分能量保存下来，用到更加广阔、更加富有建设性的领域中去。"

随着各种产品数量的不断增加，有必要再开辟一些零售的流通渠道。于是，"百货商店"在全国各地开始涌现，经营出售越来越大量标准化的、大工业生产的各种产品。虽然这类百货商店并不是美国的一大发明，但是，这些被人们称为"消费者殿堂"的商店里不仅销售最新式的现成时装和室内家俱，而且也销售种种数不胜数的精巧小发明、小设备。正如爱弥尔·左拉曾经指出的，美国的百货商店在自己不断发展的过程中"把奢移也加以民主化了。"于是，逛商店购物一时成为社区的时尚和国民的一种消遣方式。那些广告商们还用差不多相同的语气把超级市场"连琐店"描写为不仅是一个"富于冒险性的地方"，而且也是民主原则的一种最充分的体现。这些地方常常会殷切地对雇客、消费者们说："请您拿定主意，或迟或早悉听尊便。"

724

工厂厂主们的令人不胜惊奇的一大批节省人力的"用具"和"革新的"玩意儿，把美国人的生活经验弄得七零八落、混乱不堪。虽然有一些发明着实提高了人们的生活水平，但是，另外的许多发明却使他们的生活经验变得越来越琐屑、越来越平淡无奇了。1913 年，曾因经营多间'五分钱'商店和'一角钱'商店大发其财的 F·W·伍德沃思花了一千三百万美元现金建造了美国第一幢摩天大楼，位于纽约市内的伍德沃思大厦——这座大厦特地建有标榜商业至上这一宗教信仰的庙宇式尖顶，后来辛克莱·刘易斯在他的小说里把它形容为"一种十分威严而朴素的、由钢筋、混凝土和石灰

石建成的高高耸立的塔楼群，像岩石般坚固，又如银针般纤巧。”伍德沃思大厦一共有五十八层高，办公室面积足足可以容纳一万四千名员工办公，这使美国劳动力最终能够重新分散到大都市的各个企业中心里去。

电话的使用把分散孤立的农村人口进一步联合统一起来，而且还通过建立旨在提高国家经济增长速度的电讯网络把买方卖方联系起来，进一步加快了办理商业事务的速度与效率。在整个过程中，电话的使用又大大加强了人们在公私事务方面急于想知道结果的心理需要。电话也像打字机一样，帮助我们重新调整了一幢幢相继在美国出现的摩天大楼里的工作布署，提供了许多就业机会，其中不少就业机会是专门提供给妇女们的。

在二十世纪的头四十年中，大批妇女进入了城市劳动就业的行列。1880 年间，受雇妇女中只有百分之四十的人在办公室里工作，而其余的人大都集中在农业部门。到 1890 年时，在办公室里工作的妇女人数比例已经上升到百分之二十好几了。三十年后，在各种办事机构中工作的将近百分之五十的簿记员、会计、打字员和速记员都是清一色的妇女。正如杰出的文化史专家戴维·波特曾经指出的，“作为一种职业的象征，打字机不像犁那样能引发出许多情感与联想，但是，它又同犁一样，也在具体实现美国关于机遇与独立自主的承诺方面发挥了极重要的作用……城市就是美国妇女拓荒的边疆，公司、企业的办公室就是她们赖以获得经济独立和自我发展机遇的场所。”

不过，妇女们不久就发现，她们也像男人们曾经受犁耙的摆布身不由己一样，完全被打字机限制死了。她们当中的大多数人在经济上仍然在依赖他们挣工资糊口的丈夫接济。这种使二十世纪早期美国中产阶级妇女深感痛苦的严重的不平等现象在夏洛特·帕金斯·吉尔曼的《妇女与经济学》（1898）一书中作了很精彩的论述与归纳：

> 一切她可望得到的东西，一切她有可能想要做的事情，都必须通过一条单独的渠道和单一的选择方能实现。财富、权力、名誉、社会地位——不仅这些，而且还有家庭与幸福、好名声、舒适与安乐，连同她每日不可或缺的面包奶油等等——这一切的一切都必须通过那个小小的（结婚）金戒指才能最后实现。

就美国文化在整个二十世纪的大多数年月里所表明的迹象而论，吉尔曼作的这一 725 估计无疑是十分精确的。尽管政治解放的问题在美国宪法的第十九项修正案中已有明文规定，但是，婚姻给妇女所带来的种种利益和好处，在绝大多数诗歌、小说、戏剧作品以及电影、歌曲、通俗刊物和广播节目里，仍然是一种被广泛采用的天经地义的题材。多罗西·肯菲尔德·费歇尔写的长篇小说《家庭主妇》（1924）却以一种十分有趣的例外方式，描写了一个不会做贤妻良母的家庭主妇的女人如何不得不跟不善经商的丈夫相互间调换一下位置的故事，结果夫妻二人各得其所，新的角色都很成功。不过，大众传播媒体是抵制这类作品模式的，它们恰恰更喜欢强调美国历来熟悉的女性

典型形象：那迷人的、性格果断的单身女郎，那幸福甜密、得意洋洋的新娘，那快活风趣、喜欢东家长西家短的饶舌妇，和那勤劳、敏感而细心的母亲。

虽然，在第二次世界大战期间，由于战争的需要曾经改变了这些传统上形成的、经受过公司企业管理培植的妇女形象，但是，这种改变只是这些形象的暂时中断或脱节，还不能说是一种彻底的变革。在1942和1945年之间，有六百多万妇女加入到生产各种保障战争胜利所需的重要物品的工人行列中来。有两万妇女在重工业工厂当电焊工、铆工、车床工和诸如此类的产业工人。著名刊物《生活》和《展望》对于女航空兵部队和空降兵团在战时立下的汗马功劳经常有详细的报导。广告商们也利用女工们类似昔日“摩莉·庞切尔英勇地接替阵亡战友留下的空缺继续作战”那样的丰功伟绩大做文章。不过，当战争一结束，妇女们又不得不走出车间和厂房，去重新恢复作为一个努力投合丈夫的需要并从中实现自身价值的贤妻良母的理想化了的形象。迟至1946年，著名的民意测验专家埃尔默·娄培尔还在报告说，他调查访问过的妇女中有百分之二十五的人都一致宣称要是她们生下来时是个男人就好了。

美国黑人在大众传媒中的处境甚至更差，他们被贬低了身份，大都以奴隶和贱仆的面目出现。像专门替主人跑腿、忠心耿耿的老奴或头脑简单、惹人疼爱的长得又肥又大的厨娘女仆这类风趣夸张的人物形象，在通俗杂志、电影、广播节目中非常普遍，随处可见。在1945年以前，黑人除了以奴仆、佣人的身份在人们眼前出现以外，唯一的一个广泛流传的形象就是白人滑稽演员扮演的黑人角色，这种滑稽诙谐的歌唱表演传统一时成为艾尔·焦尔逊和艾迪·凯托尔这些著名滑稽演员们的歌舞杂耍节目的一个最大特色。甚至在《比乌国》和《阿莫斯与安迪大婶》这两部历史上最著名的广播剧里，那几个傻头傻脑的逗人喜爱的黑人角色也是由白人来扮演的。

随着大批黑人从以农业生产为主的南方迁移到工业发达的北方，居住在南方以外的黑人人数大约从1915年的百分之十增加到1940年的百分之二十五。由于实行种族隔离，迫使大多数黑人只能在贫民区栖身，靠做一些极低贱的工作——如看门人、洗碗工——挣一点微薄的收入勉强度日。对于这样的环境里长大成人的种种痛苦经历和悲惨现实，许多黑人作家都在自己的作品里，特别是在理查德·赖特的长篇杰作（《土生子》，1940，和《黑孩子》，1945）以及琼·吐默尔和兰斯顿·休斯的著名诗文里，进行了十分深刻有力的回顾与描述。当黑人在北方城市里较有吸引力的地区安顿下来时，白人都感到恐惧不安。例如，在二十世纪二十年代期间，随着八万七千名黑人迁入纽约哈莱姆地区，大约有十一万七千名白人立即搬迁离开了那个地区；新来的黑人随身带来了异常丰富多彩的文化传统，这在切分音律节奏和爵士乐这类充满乡土情调的美国音乐形式里和号称哈莱姆文艺复兴运动的诗文作品中都得到了充分有力的表现。

726

在第二次世界大战期间，美国黑人在通俗刊物和战争时期的一些宣传品中仍然常常被看作奴仆和下人的角色。尽管黑人团队作战英勇，给人留下了深刻印象，但是，在一般人的心目中，黑人的主要形象仍然离不开那个卑贱忠实、在行军打仗途中忙着服

侍美国白人大兵的挑夫、听差的形象。甚至在《黑檀木》和《黑玉》这样的二十世纪四十年代后期名噪一时的著名黑人刊物上，也还经常刊登一些宣扬如何使用肤色变浅剂及卷发变直液之类的广告，显然在提醒人们切勿忘记出生在美国白人世界里的黑人所应付出的"生存代价。"

1920 年人口调查的结果表明，在美国历史上第一次有超过总人口半数以上的人口住在城市里。到 1930 年，美国有 115 个城市号称是拥有 10 万以上人口的大城市。居住在这些"新兴的"城市中心里的是大批新近来的移民和美国黑人。

移民的到来大大促进了美国文学的丰富多样化。他们的生活经历，也像美国工人们的生活经历一样，成了大多数文学作品反映的题材。从弗兰克·诺利斯的《章鱼》(1901) 和阿普顿·辛克莱的《屠场》(1906) 到马克斯·依斯特曼的《冒险》(1927) 和约瑟怀·赫布斯特的《光有怜悯是不够的》(1933)，作家们建立了一个强有力的、旨在推动社会变革的无产阶级文学传统。正如克利福德·奥德兹的剧作《等待老左》(1935)、约翰·斯坦贝克的《愤怒的葡萄》(1939) 和托马斯·贝尔的《这座熔炉里烧炼出来的》等作品所显示的，这一文学传统在经济萧条时期又获得了新的动力。美国第一批重要的少数民族作家也是在两次世界大战之间这段时期开始涌现出来的。他们当中有亚伯拉罕·卡恩（《戴维德·列文斯基的崛起》，1917)、安兹亚·叶泽尔斯卡（《施舍面包的人》，1925)、O·E·罗尔瓦格（《地球上的巨人》，1927）和亨利·罗斯（《称它为睡眠》，1935)。

印刷出版物——美国在十九世纪的主要传播媒介——很快就面临着来自电影和无线电广播的前所未有的激烈竞争。到二十年代晚期，不少美国人都是从周末午间场电 727 影中男女主人公的伟大行动和业绩里——有时候也从他们的不良行径里——接受道德品行的教育与熏陶的。当时，有个十八岁的年轻大学生曾经写下了自己的感受，对于电影对美国大众的欣赏趣味和行为举止所产生的影响，提供了一个很有启发性的见解：

> 这些激动人心的影片所运用的语言，所煽动起来的激情、欲望和冲动，都是我过去从来想都没有想过的。单是那个痴情的恋人紧紧搂住他的心肝宝贝时那股狂热冲动劲儿就别提有多么美妙销魂了，即便我自己照那个样儿学着做也总是做不好。我不敢相信我还是原先的"我"了。

光线昏暗的电影院也充当了人们逃避都市里孤独寂寞、藉藉无名状态的一个避难所。韦契尔·林赛这位流浪诗人和被他誉为"高级杂耍"的电影的捍卫者在所著《电影艺术》(1915) 一书中具体描述了电影的不可抗拒的巨大力量："由于钱包里钞票有限，买不起一辆福特牌汽车及其他诸如此类的东西，（人们）只好独自一次又一次地去电影院里看电影，一直看到整个世界都似乎成了一部连续不断的影片。"

上电影院看电影很可能对人有害无益这个问题，曾经在二十年代引起过许多公开争论。有一个电影评论家公开指责说，以悲剧结尾的影片太多、太泛滥了。另外一些

评论家则攻击说许多影片把传统的价值观念完全抛弃、推翻了。还有一些人特别就未婚妈妈和妇女权利这类有争议的热门问题提出种种诘难。甚至有些评论家耽心在光线昏暗的电影院里容易使人产生邪念和非分之想。有个男评论家公然提出妇女尤其要提防那间"好像在梦幻的世界漂浮不定的、半明半暗的电影放映厅……因为在那里一个美国女人可能会单独度过她整整一个下午的时光",而且"还会在那种半明半暗的气氛下,伴随着银幕上的情节,心猿意马,想入非非,最后在漂亮的男影星面前完全解除自己的武装,成为感情的俘虏。"不过,所有这些危言耸听的忠告大都无人理会,没有谁把它们当一回事。

电影作为工人阶级的一种娱乐消遣的形式迅速地增加了大批观众。移民也很快成为许多分布在市区各地的五分钱一张票的电影院里放映的无声影片的主要观众之一。甚至那些不会说英语也听不懂英语的人也能够欣赏D·W·格里菲、哈罗德·莱德和麦克·森纳特这些电影制片人的高超的无声电影艺术。1922年一年就有四百多万美国人买票看电影。随着电影片在1927年开始配音之后,电影越来越具有影响力了。作为电话的一种延伸或派生物,广告上都把"有声影片"宣扬为领导"新的文化娱乐艺术"的先驱,鼓励观众们都去"听一听、看一看那些世界上最伟大的角色"。他们最初在电影里听到的配音的确非常粗糙,以致查理·卓别林也"只好在离开电影院时表示相信,有声电影的时代已经指日可待了。"不久,有声电影片就在整个电影工业中占据了统治地位,并且大大地发展、扩大起来。在1929年,约有一亿多人买票看电影。好728 像是为了要印证发明孕育着发明这一思想看法似的,有关电视的一系列最初试验也在不久以后全面开始进行。到了1939年的世界博览会上,当人们第一次意识到通过电波及时传送视觉经验所具备的文化潜能时、一个实际应用性的电视模型正在引起人们极其浓厚的兴趣。

在二十世纪的最初几十年间,美国的大公司企业投人了大量的发明创造的热情,力求建立一种人际间的、各地区间的、各种活动、事务与产品之间的迅速及时的联系与紧密关系。无线电通讯使人们有可能在相隔遥远的距离之间立刻取得联系。到了二十世纪二十年代,空中电波已经被充分地运用起来,向人们频频传递当天的新闻、天气预报、娱乐性节目和"商业广告"的信息。到1939年,有将近四千八百万套无线电收音机供美国人用来收听各种重要的政治文化节目,使知识与文化娱乐得到了进一步普及。无线电通讯装置的使用也帮助人们打破了当地与外地、过去与现在之间的种种时空界限。不过,从无线电收音机作为一种大规模生产的文化商品开始,立即在报刊上和广播节目里就有关把商业广告直接传送到节目主持人常说的'您的家庭私生活里'这一做法究竟会产生什么后果的问题,引发了一场激烈的公开大辩论。无线电收音机——和电影一样——也使移民和美国主流社会以外的其他"边缘"部份有可能参与这个国家的文化生活。奥尔森·韦里斯在他1938年根据H·G·威尔斯的《星际战争》所作的广播中,也阐明了无线电收音机作为这个国家的"空中剧院"确实具有十分巨大的潜在力量。

在二十世纪早期的美国，每一个人——乃至每一件事——似乎都带有某种商业利益的性质，也似乎总在不停地流动之中。不过，相对说来，同任何其他商品相比较，还是汽车最能体现出美国的繁荣和社会的流动性。在旨在要建造一个全国性的高速公路网的联邦立法的鼓励、推动下，1919 年就有七百万名消费者购买了私人汽车。到 1929 年，私人汽车购买数已经上升到二千七百万辆以上；而在 1940 年，私人汽车购买数则增加到三千二百万辆。分期付款计划这个汽车销售的副产物终于从根本上改变了美国通常的购物习惯和办法。汽车上的后座位置，给美国的年青一代的成年人，提供了一个亲自体验那处在变化中的美国社会传统习俗的新场所和新机会。

把更多的美国人推向公路或汽车驾驶人座位上，其实也有助于改变人们同他们周围的空间环境之间的种种关系。人口的不断流动与迁徙，长时期来，不仅在美国的历史和文学上，而且也在形成美国式的自由思想观念上都发挥了主要作用。汽车成为重新界定奢华与地位的一个重要因素，并且还给美国文学增添了许多新背景——包括餐车式餐厅、汽车加油站和汽车旅馆，以及开放性公路等。从广义上来说，它甚至进一步扩大了自我身份的意义范围，重新调整了城市、郊区和乡村之间的界限。

诸如大内克郊区地带、格林威治、谢克尔高地、格罗斯岬地、比佛利山庄以及约翰逊县、马林县等这样一些地方的至少一部份知名度和社会地位是和汽车分不开的，像菲茨杰拉德笔下的盖茨比一样，住在郊区的人总喜欢开车到城市里去，而不是像后来多少年里那样，千方百计地避开城市。美国中产阶级的价值标准和理想抱负看来并没有什么差别。在《中间城镇》那部著名的考察 1929 年一个“普通的”美国人社区状况的专著中，罗伯特·林德和海伦·林德两人详细引证了拥有一部私人汽车的人们的社会地位问题。在二十六户没有室内盥洗室的人家中，有二十一户人家拥有私人汽车。 729

到了二十世纪二十年代中期，一般民众感到阅读书刊比较枯燥乏味，不如听听新的留声唱片或跟着收音机里的最新流行音乐节奏跳跳舞这类现成的颇具诱惑力的娱乐方式更有味儿。不过，人们读书看报的时间虽然减少了，但开始学习看书识字的人数却戏剧性地大量增加了，这在一定程度上也算是一种弥补。教育家们收集到的统计数字表明，当时全国在这方面取得的成绩是十分惊人的，例如，从 1910 年至 1940 年，上中学念书的学生人数增加了百分之五百四十，被招入大学的学生人数增加了百分之三百二十一。在中学和大学这两类学校里，追随杜威这类教育理论家的教育原理的教师们热心鼓励他们的学生要更加坚定自信，要在追求知识上表现出更多的进取精神，同时还要为提高生活的素质承担更大的责任。

学校里的课程改革也在这时期蓬勃开展起来。专题研究和专为优等生开设的高级课程计划在各类学校中都深受学生们的欢迎，而且在同一个类别系列中，学生们在选择自己愿意上的学校时可供挑选的学校数目也增多了。研究型的大学、职业学校、文科大学、社区大学、业余补习教育和成人教育计划等，为学生们提供了各种不同的自学途径。各个工会和公司企业也破天荒地第一次为职工们提供在职教育的机会。

国家在教育上的投资既大大加速了图书的生产与出版，也促进了各地图书馆的图

书流通与周转，各种出版社的数日也十分明显地增加了。以阿尔弗雷德·A·诺普夫、波尼和利弗莱特这类杰出的新出版家为首，在休顿·米弗林和哈珀斯兄弟这些信誉卓著的出版公司的带动下，各个出版社和出版商都千方百计、不遗余力地去发现新作品和新人才——诸如舍伍德·安德森、西奥多·德莱塞、薇拉·凯撒、琼·吐默尔、辛克莱·刘易斯、葛特鲁德·斯泰因、F·司各特·菲兹杰拉德、厄内斯特、海明威、约翰·多斯·帕索斯、凯萨琳·安·波特、约翰·斯坦贝克、威廉·福克纳和理查德·赖特等等，只列举这些人的名字就足够了。同样，经过这些出版社和出版商的辛勤努力，这时斯也涌现出了一批重要的新诗作和新诗人，如哀德温·阿林顿·罗宾逊、罗伯特·弗罗斯特、哈特·克雷恩、罗宾逊·杰费斯、T·S·艾略特、埃兹拉·庞德、兰斯登·休斯、威廉·卡洛斯·威廉斯和沃勒斯·斯蒂文斯等。这时期也还有好些重要的文学批评家专心致志地从事美国文学的重新评价的工作，他们当中有约翰·梅西(《美国文学的精神与实质》，1913)、范·维克·布鲁克斯（最著名的论著有《美国正进入成年时期》，1915 和《新英格兰的繁荣》1936）和路易斯·芒福德（《黄金时刻》，1926)。爱德华·泰勒的诗歌被他们重新发现，同时，艾米莉·狄金森的作品也得到了进一步的研究与重新评价。正如十九世纪美国作家的作品所受到的待遇一样，赫尔曼·麦尔维尔在整个美国文学中的重要意义也重新得到了论证与应有的评价。从更为一般的情形而论，普通民众不断提高的阅读兴趣使得各种书藉、读物的生产在 1920 年至 1929 年间猛增了百分之六十，其中大部份是属于大批畅销作品的生产——范围包括从 F·司各特·菲茨杰拉德的《人间天堂》（1920）和 H·G·威尔斯的《世界史纲》(1920) 直至艾里奇·玛利亚·雷马克的《西线无战事》(1929) 和劳埃德·C·道格拉斯的《高尚心灵的无边烦恼》(1929) 等一系列作品。

在二十世纪最初二十年的整个进程中，通俗刊物逐渐发展为百货零售店里的知识性小百科读物。在美国，一些颇具声望、售价低廉的大众化期刊杂志里，专门为满足各种不同读者的不同兴趣而安排的特写专稿的数目一直都在不断地增加。在相当大的程度上而言，纯知识性的阅读已经开始被娱乐消遣性和一味追求作品故事情节的阅读所取代了。在《独立思想者》这家期刊 1913 年一月号上发表的题为《阅读中的科学管理》这篇社论里，期刊出版人公开声称有必要发表更新更现代化的文章来进一步卓有成效地归纳和总结“一切有关目前世界上人们正在做和正在思索的种种事情的重要而有用的知识。”作为《哈珀斯》、《大西洋》、《斯克里布纳》和《世纪杂志》等这类期刊的主要对象的那部分“高雅的读者”，在各种期刊争先恐后的采取种种办法维护或扩大他们的发行流通基地时，似乎越来越难以找到自己的归宿了。不久，各种期刊杂志上都相继留出更多的篇幅提供世界各地的信息和有关如何安排、改善自己的生活的种种建议、忠告。

弗雷德里克·泰勒提出的科学管理原则，在美国大公司企业里产生了深远的影响，并且也已经逐渐渗透到许多美国人安排自己的家庭生活和处理自己与周围环境的合理关系的种种具体方法中来了。所谓“及时行动，时不我待”已经成为人们个人行为遵

循的一个口号。例如，广告上也开始鼓励大家每天早上要抓紧时间“快吃早餐”。不久，午餐也更多地按照所耗费的时间，而不是按照它所消费的食品来进行衡量、考虑取舍了。这种掌握时间的原则也渗入到了这个国家的阅读习惯和方法之中。在《时代》(1923年创刊)、《幸福》(1933) 和《生活》(1936) 这类名副其实的周刊上，开始出现了一系列具有高度可读性的有关政治、商业事务的提要、摘录或压缩了的文章——直到最近，这几种刊物都各有一批匿名的人士显然在千方百计地针对一个个重要问题提供足够的“事实、资料”以便让读者们能够据此迅速作出有真知灼见的判断。而那些既抽不出时间又没有耐心去挑选和阅读整本小说或整本书，或按期翻阅试验性刊物的人们，则可以随时购买《读者文摘》(1922年创刊) 或者可参加“每月读书会”(1926)。在二十世纪三十年代，罗伯特·M·哈钦斯和莫提梅尔·J·艾德勒两人着手编辑《西方世界重要名著系列丛书》。当这部五十四卷本的、“装帧非常精美”的丛书在五十年代以整套形式出版时，还同时配合出版了一种两卷本的《内容提要》(Synotopican")，这个“涉及丛书思想、内容的索引前后花了八年时间，耗资一百多万美元才得以完成。”因此，凡购买了这套“名著系列丛书”的读者随时都可以参考《内容提要》，用它“查阅丛书中涉及的每种思想理论的来龙去脉，就像查阅一般字典一样，既方便又容易。”看来文化也终于以一种可以分门别类的商品形态在一个消费世界里占有一席之地了。 731

随着人们对于新鲜、及时的知识、信息的需求日益增加，为了满足各种不同读者的专业知识上的种种需要，越来越多的新期刊、新杂志相继创刊问世。这样一来，像《星期六晚邮报》和《科利尔周刊》这样一些销量很大的周刊杂志的流通基地就相应缩小了。这也就迫使原来销路很广、流通量很大的期刊杂志不得不同更多的对手展开竞争，它们既要对付更具专业性的刊物上的“新闻综述”、还要对付各种日报、小报上的轰动性新闻和名人隐私、轶闻。对于有些期刊杂志——如《科利尔周刊》——来说，这类竞争实在是太难以招架了，因此，不得不关闭停业。其他一些期刊杂志只好千方百计地在它们的刊物里营造一个知识性的“超级市场”来进行反击。

美国的通俗刊物发生的这种新变化，对于拥有广泛读者的个人随笔、散文这一文学体裁形式不啻是一种明显的挑战。在寻求新的知识、信息的过程中，许多读者都缺乏必要的时间和好奇心来认真领会作家们对于这个世界所作的种种深切动人的分析与评价。其他的读者则较为喜欢一种更加开放的、似乎更能容纳各种包罗广泛、规模宏大的主题的文学形式——如长篇小说和长诗。还有一些读者则感到随笔、散文不如那些在通俗刊物中同它争地盘的短篇小说富于娱乐性。H·L·门肯、詹姆斯·瑟伯、埃德蒙·威尔逊、瓦尔特·李普曼和E·B·怀特等人竭力想把随笔、散文作为一种文学体裁和样式重新恢复起来。但是，这类随笔、散文在形式上的种种局限性却难以适应二十世纪观念意识不断变化的表现方式和结构形态。在美国的消费文化中，随笔、散文这种体裁常常被贬低为一种只能用来传递应用性知识的非文学表现手段。

小刊物小杂志仍然是二十世纪知识界发表各种言论和进行互相辩论的主要园地和渠道。像H·L·门肯、乔治·琼·内森、约翰·杰依·查普曼、瓦尔特·李普曼、路

732 易斯·芒福德、弗劳德·德尔、哈丽·门罗、艾利丝·珂宾·亨德逊、兰多夫·伯恩、鲍尔·厄尔默尔·莫尔、范·维克·布鲁克斯、伦恩霍德·尼布尔、亨利·塞德尔·坎毕、约瑟夫·伍德·克拉奇、V·L·帕林顿、马克斯·伊斯特曼、F·O·马西森和埃德蒙·威尔逊这些杰出的文学期刊主编、撰稿人和文化评论家们都把小刊物小杂志当成了十分活跃的思想文化交流中心。这些作家中的许多人都是不可多得的通才和第一流的人文科学家。他们对美国经验的潜在力量都抱有坚定的信念，他们每个人都以十分严肃的态度从事建立知识分子在美国文化中的公众形象的工作。由于他们完全把自己融合在美国文化之中，因此，他们写起文章来都非常得心应手，极具力度，至今还没有谁可以与之相比拟。或许正是因为他们始终对美国文化的商业主义抱怀疑态度，所以才能一如既往地在作为一个符合理想的民主国家的组成部份的自由交换关系中充分保持自己的知识分子个性品格。通过他们对于种种这类交换关系所承担的责任，并且通过他们一贯拒绝把思想、理想转化为商品的做法，他们针对 1939 年世界博览会上展现出来的机器世界所创造的种种奇迹提出了一整套持久的解决方法。他们的工作事实上成了那次博览会的宗旨——不求一致，但求团结——的一种原则性的体现。

唐纳德·麦奎德　撰文　　朱通伯　译

文坛状况与文学运动

1910年，当哈雷慧星闪射着耀眼的光芒掠过长空时，并没有在美国引起任何传统 733 性的惊恐和不安。虽然人们并不把它看作是未来战争的某种不祥之兆，但是，种种凑巧在这时候发生的事件或许已经向机敏的星象学家们作出暗示：美国正在进入一个崭新的时代。这一年，情绪抑郁的马克·吐温在四月间溘然长逝，而悲观的亨利·亚当斯却公然断言，在六个月后，"我们的亚美利加再也没有什么处子的童贞可以丧失了。"对于他们两人来说，未来几乎没有什么可以令人响往的东西。

不过，也正是在1910年，整个美国面对种种可怕的预言充耳不闻，而对于眼前发生的许多变化却趋之若鹜。这一年，纽约的选民把一个社会主义者第一次选进了国会，接着，又把年轻的富兰克林·德兰诺·罗斯福选进了州议会，他的堂兄，西奥多·罗斯福也在经历过一段烦躁不安的离职间隙之后又重新施展起自己的政治实力，要求实行一种所谓平民的"公平交易"。W·E·B·杜波伊斯加入了刚刚建立起来的全国有色人种促进协会（NAACP），他在这个协会的机关刊物《危机》第一期上宣称："现在正处在人类进步史上的一个关键时期。"

正如杜波伊斯很快就发现的那样，种族界限并不会因此立即消失的。不过，其他许多妨碍社会文化改革的限制倒开始放松、减少了。"新颖"或"时新"这个独具魅力的词语，似乎成了一种法宝，为此后若干年中出现的许多新思想、新表现定下了调子。美国人从此学会了所谓"新历史"、"新女性"、"新戏剧"、"新诗歌"等等。尽管1912年的总统竞选运动宣告伍德罗·威尔逊的"新自由"原则战胜了西奥多·罗斯福的"新民族主义"（这使得威廉·霍华德·塔夫特总统这个在位的美国共和党守旧派完全没有任何"新"东西拿得出手），但是，无论民主党的政治经济纲领同进步党的相比，有多大的区别，他们的思想理论在实质上都是主张解放论的。他们都诉诸于选民中种种新的期待与愿望，主要是选民中那些新移民、妇女、以及那些感到自己已被剥夺了享受美国幸福生活权利的、持不同社会政见者的期待与愿望。在威尔逊的就职演说中，734 下面这段话清楚地表明了所谓"新自由思想"的文化与政治的含意：

> 我们为已经取得的工业成就而感到自豪，但是，迄今为止，我们还没有深思熟虑地停下来，好好计算一下……有多少人为此付出了生命的代价，又有多少人为此终生操劳弄得精疲力竭，多少男人、女人和儿童在肉体上和精神上为此付出了多么巨大的代价，他们身上所承受的一切重压与负担全部随着岁月的无情流逝而化为泡影了。

从奇迹迭出的1912年一直到1917年美国参加第一次世界大战这段时间，文学艺术界在一种充满自信心的气氛中更加发展扩大了。把这一时期称作是“文艺复兴时期”，未免过于夸大了它的光辉灿烂的程度，不过凡是亲身经历过那个时期的人都不会忘记，那是一个“快乐的年代”，一个紧张而热烈的年代，一个以自己“锐意进取的探索精神、永不满足的求知欲望和坚定不移的自我分析态度”为特点的历史时期。

这样的时期，在美国历史上是不多见的，其形成的原因一时还难于说清楚。有时，当一批具有反叛精神的年轻人（通常就是他们与之进行挑战的那些人物和机构中的直接受惠者）断然拒绝接受他们长辈们的价值观念，这样的时期就出现了，它既不像冬眠似的处于潜伏状态，也不像燃烧那样过于炽热。这些造反者的目的是打乱秩序，而不是蓄意破坏。他们从外国思想家和作家们的作品中为自己的造反冲动寻找理论依据，替那些毫无自卫能力的遭受剥削、利用的个人、团体和阶级鸣冤叫屈，借以渲泄他们自己的改革热情。他们创办新刊物，建立新社区，力求用诉诸公众的方式来解决种种个人问题。其实，当经验使狂想冷却下来，当不可预料的事件窒息了种种天真的愿望时，这些突然爆发出来的反叛情绪与行为表现也随之渐渐地消失了。十九世纪中叶出现的新英格兰“文艺复兴”，就是沿着一种与此大体相同的模式进行的；曾经在二十世纪头十年中的六年左右时间里大放异彩的“小文艺复兴”的情形也是如此。

由此看来，这后一个“文艺复兴”（如果不是前一个的话），就是一场最为持久的、反对“斯文传统”的反叛运动。“斯文传统”这一术语系著名哲学家乔治·桑塔亚那在1911年首先提出来的。自十九世纪七十年代以来，“斯文传统”曾经是美国文化生活的指导者们所遵循的基本方针。已经被人们用滥了的所谓“斯文传统的监护人”，其实指的是一大批形形色色、不拘一格的人物，几乎包括了所有那些致力于减少美国镀金时代的粗俗气的、具有文化素养和鉴赏力的男男女女。不过，就整体而言，他们还缺乏一往无前的勇气，常常带有怀旧的情绪，把眼光总是投向过去，念念不忘那个完好如初的、所有公民同属一个种族的美国神话，而同时又在他们自己时代的贫穷、暴力和庸俗面前畏缩不前，力图回避。产业工人阶级的生活状况不仅没有使他们增强同情心，反而使他们越来越感到忧虑不安。外国移民蜂拥而来，不禁引起一种带传统性的本能恐惧心理，担心那些难以同化的陌生人要抢占、掠夺他们的国土。除了极少数人之外，他们似乎都显得无能为力，不知道怎样来对待、更不用说怎样来正确理解他们时代所提出的各种至关重要的问题（如技术革新问题、种族问题、城市问题、科学问题、妇女的新作用问题、工会运动问题等等）；同时，他们似乎也没有能力来调解缓和那种如

小说家兼批评家路德威格·卢维森所说的“由现时还不善言谈的移民大众所带来的生活观念和价值标准之间”的无声的冲突。

不管是作为中产阶级读者（其中数量最多、也最富有影响力的是妇女读者）的杂志期刊编辑人，还是作为散文作家和批评家，他们都不能指望、也不曾试图指望去影响、打动普通民众的心；他们所能做的、并且也确已做了的是高高修筑起美和理想主义的灯塔，努力倡导高尚优雅的行为准则。甚至对书报编辑检查制度感到十分恼怒的文人们，例如，亨利·詹姆斯和威廉·狄恩·豪威尔斯，迫于美国现实生活的需要，很可能也由于他们自己内心还有保留，也不得不把他们背离现行的风范准则的做法巧妙地掩盖起来。多数人都极力赞成维护既定不变的道德价值标准和文化传统，他们团结一致地反对自然主义，反对文学实验，反对社会的异端邪说以及任何有可能危及——按照“斯文派亨利·范·代克的颇具象征意味的说法——“艺术精神之根基”的一切运动。

然而，到十九世纪末，少数几个新闻评论家，——其中较为活跃的有斐希沃尔·珀拉德、埃德加·萨尔图斯和詹姆斯·吉本斯·亨内克——却在大力提倡另一种不同的文化。这是一些反对偶像，不要传统，以世界主义为已任的人，是把非法的外国思想和外国趣味输入到美国来的人，他们在各自的文人聚居的“波希米亚”圈子里（如在纽约、旧金山、芝加哥或在国外），过着放荡不羁的文人生活，并且想方设法来动摇现存的文化体制。他们所写的评论的要旨（这同样也包含在他们翻译的外国作品中），可以归结为这样几点：在美国，艺术只是不冷不热、无足轻重的玩意儿，它狭隘粗俗、形式陈旧，一本正经，充满了说教的意味；文学艺术可以像两性关系、美食佳酿那样来加以欣赏和品尝；审美经验是超越于道德和政治之外的。正是由于他们的缘故，弗雷德里奇·W·尼采、亨利·易卜生和乔治·伯纳·肖等人的名字，还在1910年就已经成了一种时代的标志，同时大家对于象征主义、印象主义、无政府主义这些术语也不陌生。所谓“市侩作风”和“中产阶级的实利主义”则理所当然地成为人们嘲弄讽刺的对象。无独有偶，同这些世界主义者不相上下的一批更年轻的文化人也公开宣扬一种类似的信条；特别是在芝加哥，他们鼓吹为那些来自中西部小城镇的“堂堂正正地信奉异教的”逃亡者们建立一个“文化避难所”，在那里，按照万·维克·布鲁克斯所说，种种关于“生命力、艺术和社会主义以及在未来一定会占上风的那些更高雅、更敏锐的感情力量等等”问题所进行的激烈讨论，不禁令人联想到纽约格林尼治村那别具一格的情调。同样，在旧金山，从安布罗斯·比尔斯、杰克·伦敦和弗兰克·诺利斯时代直到本世纪二十年代早期这段时间，文坛上也弥漫着一种类似的气氛，尽管不像芝加哥那样活跃、那样充满生气。

埃兹拉·庞德在1913年曾经预言过的那行将到来的理智大觉醒，在一定程度上，是由这些唯美主义的报人和新闻评论家首先引发起来的；不过，“大觉醒”所包涵的广泛的社会课题，诸如教育、女权主义、弗洛依德心理学、生育控制、刑罚学、跨行业的工会主义等等，在他们的作品中完全没有涉及，或者，仅仅作为从属的、十分次要 736

的问题来对待。这些新的激进分子，像拉尔夫·华尔多·爱默生的年轻的超验主义信徒们一样，都是“头脑敏锐、敢作敢为”的人。他们把种种“旧制度、旧道德、旧偏见”完全抛开，弃之不顾。难怪庞德称这一觉醒为一次“复兴”，他的意思就是说，“一次总的全方位出击的大解放。”在那些年月里，“解放”这个词儿充耳可闻，竟成了一种口头禅，即：既要从沙文主义的、温顺无为的乡土观念中“解放”出来，也要从学术研究上的枯燥平庸、缺乏生气和迂腐不堪的学究习气中“解放”出来。这场大解放的一个名噪一时的著名人物叫麦贝尔·朵奇，他清楚地记得1913年这一年，那时“各种壁垒与隔核都土崩瓦解了，从前老死不相往来的人们也开始互相接触、彼此亲近起来；人与人之间，不仅有了多种多样新交往和新联系，同时也有了多种多样的新的交往手段和联络方法。”

这些被激发起来的新交往和新联系带来了和谐与融洽，同时也造成了摩擦与倾轧。那些持不同政见和不同观点的人，那些形形色色的理想主义者，实用主义者，无政府主义者，异教徒，唯美主义者，和追名逐利之徒、实际上是一批乌合之众，常常为了各自的欣赏趣味和各自的目的，相互摩擦，发生冲突。可是，他们却把由他们轻率地、用不准确的语言随意戴上“清教主义”帽子的那些东西看成是他们共同的敌人，在他们眼里“清教主义”好像是美国生活中一切枯燥乏味的、令人感到压抑扫兴和不痛快的东西的总称。亨内克就曾经公开声称，清教主义教导人们说，一个完全的人只有他的锁骨以上的那部份是属于他的。按照亨内克的门生与挚友H·L·门肯的看法，清教主义正是安东尼·康斯托克终生从事的反对“坏书”运动的导火线，清教主义思想渗透了整个“斯文阶层。”在半个世纪的时间里，“斯文阶层”一直在影响和操纵美国的法律、文学、教育、宗教和伦礼道德。

当门肯这个最好斗的反清教主义雄辩家在1914年同乔治·琼·内森一起担任《时髦圈子》杂志的编辑时，他已经是一个老练资深的新闻记者了。直到第一次世界大战以后，他的影响才达到了最高峰。不过，在战前那几年，他写的那本颇有争议的关于尼采的书（1908年发表）以及他替号称“美国的格兰德尔”的西奥多·德来赛（跟他本人一样，也是德国血统）所作的辩护使他赢得了不小的名声。他性情开朗，态度傲慢不恭，对任何一种书报检查，都十分痛恨；他不断地抨击那些“有教养的、丧失了人的天性的高雅之士和上层人物”，指责他们对一切“真诚有趣、富于想像力和进取精神”的东西无动于衷，置若罔闻，而对于无意间流露出“某种异己趣味”的任何一个人，则深怀敌意。即使这样，他却是那些青年反叛者们的一个态度暧昧的盟友。他对待他们是够友好的，也十分真诚；不过，他对于格林尼治村的激进派分子所怀有反感情绪，——他称他们为“搞生育控制的人、蹩脚的社会主义者和其他诸如此类的歹徒、害人虫”——以及他对于民主本身所抱的蔑视态度都说明他并不是同他们站在一起的。《时髦圈子》杂志为了迎合“有教养的成年人消磨闲暇时光”的需要，偶尔也刊登一些严肃作家的作品，例如詹姆斯·乔依斯、约瑟夫·康拉德和埃兹拉·庞德的作品。尽737 管门肯在维护德莱赛的现实主义的同时，还无情地嘲弄康斯托克一类“查禁淫秽书刊

的道德改良派"的"伪善行为"。不过，他对于充分体现出这个无政府主义时代的精神、风气的种种"事件"——诸如小杂志小刊物的大胆宣言，主张妇女性解放的女祭司伊莎多拉·邓肯的"令人惊奇和眼花缭乱"的舞蹈，引起众多争议的现代艺术展览会，乔治·克兰姆·库克的普罗文斯顿剧团上演的剧目，在麦贝尔·多奇的第五马路沙龙里定期举行的、"所有思想观念最时髦最具当代性的人都可参加的"社交晚会——却完全不感兴趣。

这一连串以及其他一些具有时代特征的插曲、事件，尽管倡导者们在政治和美学观上很不一致，实际上都是为了推翻、改造旧的、陈腐的东西，立意"更新"和"推行各种试验"的一种尝试。诗人们对于那令人讨厌的说教、含糊空洞的滔滔宏论，以及那陈旧不堪的诗歌形式和诗歌题材，感到厌烦，难以忍受；他们在由芝加哥人哈丽·门罗于1912年创办、埃兹拉·庞德担任国外编辑的《诗刊》里，或是在玛格丽特·安德森办的《小评论》(1914)和阿尔弗雷德·克雷姆伯格办的《其他人》(1915)一类更带试验色彩的杂志刊物里，找到了施展才华的园地和出路。在1913年和1917年之间由马克斯·依斯特曼主编的《群众》杂志背弃了诗歌革命的宗旨，但却为种种别的革命冲动、主张开辟了专栏。这个杂志以最显著的地位刊登低级趣味的素描和漫画，愤怒而幽默地指责、攻击资本主义、种族偏见、战争和宗教组织，指责、攻击同它所信奉的"耶稣同志"和"基督工友"的信条相矛盾的一切东西。对于那些较少浪漫主义、较多实用主义的改革者来说，由赫伯特·克罗利于1914年创办的《新共和》杂志所提供给他们的，在这位进步的发行人和他的卓具才华的主编沃尔特·李普曼看来，似乎是一种旨在将艺术与政治融为一体的切实可行的方案。他们承认他们并未能实现这二者之间的融合，这就促使一批好幻想的、乐观的"文化民族主义者"进而在1916年出版了那个昙花一现的《七艺》杂志。

凡是痛斥过"斯文传统"的人，甚至包括门肯在内，都在一定程度上赞成建立富有生气的民族文化，他们也许非常相信尼采、柏格森、弗洛依德和马克思而严辞指责清教徒们抗拒接受来自外国的种种解放思想的影响。然而，他们却热切地期望，随着克劳德·麦凯、琼·吐默尔、沃尔特·怀特、詹姆斯·韦尔顿·约翰逊和兰斯顿·休斯这些黑人作家的声音开始引起人们的注意（其时距离哈莱姆文艺复兴只相隔短短几年时间），随着在当时还只限于一种文化性质的埃利斯岛上的外国移民已经在向盎格鲁·撒克逊人领主公开提出挑战，某种非常新颖、别具一格的东西必将会从美国目前的动荡不安的状态中涌现出来。爱尔兰批评家帕德瑞克·科拉姆宣称："未来的美国诗人可能是一个叙利亚人或瑞典人的后裔，要不，可能是一个希腊人或俄罗斯人的后裔。"也许，他还应当加上一句，"是奴隶们的后裔。"这些社会动荡的制造者和发起人，从沃尔特·惠特曼和马克·吐温身上，并且在一定程度上也从爱默生身上，找到了"可资应用的"美国过去的文学典范；前两位作家因深深地扎根于美国生活和美国语言之中而备受推崇，后一位作家则由于他不断告诫人们要回避欧洲"高贵典雅的缪斯"而深受敬重。这三位作家（连同纳桑尼尔·霍桑和亨利·戴维·梭罗，有时还加上埃德

738

加·艾伦·坡）为激进派艺术家指明了两条道路由他们自行抉择：要么沿着因循守旧者设计好的那条既安全又平坦的偏僻小路走下去，探索那荆棘丛生，人迹罕至，艺术与知识的强盗经常出没其间的道路，要么自己另辟蹊径。

万·维克·布鲁克斯和兰多夫·伯恩以最有说服力的论述为民族文化进行辩护。他们都十分认真地对待肖伯纳和叶芝两人关于美国文学还不够美国化，还包含有从欧洲抄袭来的陈旧货色的批评意见。布鲁克斯认为，在“艺术家们，深刻而诚实的艺术家们使我们直接面对、直接正视自身的经验”以前是不可能有什么“真正的革命”的。伯恩则更为忠实地奉行世界主义的主张，他拒绝承认所谓“大熔炉”的比喻，相反，他抱有一种“超越民族”的理想。按照他的定义，“超越民族”就是“同其他各国相互交融，恰如许多粗细不同、颜色不同的线编织成精美绝伦的织物一样。”很多艺术家和知识分子都抱有与布鲁克斯和伯恩相同的愿望。大家期待着美国的文学艺术会有一个新的、激动人心的大发展，正是这一期望促使庞德完成了他那本小说《帕屈亚·米亚》(此书于 1913 年写成，并非于 1913 年出版），同时，这一期望也促使布鲁克斯写成他纵论美国文学的名篇《美国正进入成年时期》(1915)；这里，重点在于“正进入”这个词语。其实，很少有人会认为，纯粹的美国文化已经“来到”这片土地上了。

没有哪一个事件比 1913 年在纽约的阿摩利举办的国际现代艺术展使这一时期的各种对立与矛盾更加富于戏剧性了。早在 1908 年，在摄影师阿尔弗雷德·施蒂格利茨的画廊里，就曾经展出过欧洲的后印象派绘画作品，但是，从来也没有像这一次纽约的画展那样，为美国观众提供了如此多种多样的现代绘画和现代雕塑作品。阿摩利艺术展无论是在激进派还是在保守派的圈子里，都引起了极大的轰动，他们各执一词，争吵不休，双方都从各自的观点出发，对这次艺术展得出了错误的结论。艺术展公然违背和破坏所谓“理想的形式”、“高尚的题材”的格局，这无疑使后一类人（即保守派）感到深恶痛绝；对于他们来说，人体形象的任何损坏与歪曲都是野蛮的、不道德的。但是，就先锋派作家、艺术家而言，考虑到他们主张抛弃传统、强调各自的个性，在作品中采用日常的乡土题材和热衷于标新立异，他们对于像这次艺术展那样完全无视既定权威和清规戒律的情况，自然是应当感到欢欣鼓舞的；他们当中的一些人也的确如此。革命者约翰·里德曾经报道过墨西哥匪首潘卓·韦拉一九一三年间的种种重大行动，后来他又报道过震撼世界的 1917 年俄国革命，他把未来主义和社会主义等同起来。麦贝尔·多奇曾经是约翰·里德的为期很短的情妇，她把巴勃罗·毕加索的立体派绘画同葛特鲁德·斯泰因的琐屑而不连贯的散文相比较，从中找出他们之间的共739 同点。她觉得两者都揭示了事物“内在的、固有的含义。”她据此得出结论：“像我们所已经知道的那样去信奉美、崇拜美也许是等于信奉和崇拜一个尸体一样。只有死亡才是丑恶的”。艺术的开始也就是模仿的终结。

不过，这类观点与想法使那些放荡不羁的社会主义者，无论是艺术家还是作家，都感到困惑不解；对他们来说，艺术，按定义而言，应该具有社会性和民主性的。他们虽然抛弃了所谓高尚、优雅、理想的这一类题材的典雅规范，但是，他们并没有丢掉

他们作为作家、艺术家在职业上所需要的种种形象表现手法和其他宝贵遗产。因此，最初在他们看来，似乎一切改革和革新都是从同一个革命的源泉里喷泻出来的。而且，阿摩利艺术展更加突出、加深了存在于那些潜心于创作技巧、态度严肃、一丝不苟而对政治、道德、社会问题却不闻不问的形式主义者和那帮以关心社会为己任却无力使艺术摆脱思想意识和周围生活环境的束缚的人们之间的不可逾越的鸿沟。后者拒绝接受门肯倡导的把人机械地划分为笨蛋和爱国者的两分法，试图缩小“高雅的、有教养的人”同“粗俗的、缺乏教养的人”之间的反差与区别，这两个用语都是在桑塔亚那的启发下，由万·维克·布鲁克斯生造出来的。第一个用语，意味着一种苍白无力的、缺乏生气的文化，第二个用语则指的是“廉价的、低级的现实生活”。布鲁克斯和他那些持相同观点的朋友们都希望能将“高雅的有教养之士”与“粗俗的、缺乏教养的人”融合成一种类似亨利·詹姆斯和马克·吐温那样的折衷人物，即所谓“具有中等文化教养的人。”对于这种妥协和让步，形式主义者是不赞成的，他们心目中的典范就是像在埃兹拉·庞德和厄内斯特·海明威一类精明朴实而又志趣高雅的“能工巧匠”们身上具体体现出来的真正“艺术家”。

其时，富于浪漫主义幻想的叛逆者们，要么屈服于政治上的需要，要么在枪炮声中倒下了，和他们相比，庞德周围的那些出类拔萃的伙伴们倒是更成功地经受住了战争的压力。集合在《群众》和《七艺》杂志周围的人士亲眼看到他们这两个杂志被政府的代办机构强行禁止发行，究其原因不外就是他们反对那场在他们看来曾经使快乐的年代黯然无光、使社会文化改革的美梦化为泡影的战争。难怪兰多夫·伯恩这位肩负重任、最有希望的“青年联盟”盟员和真正的殉道者为人们在“理智的搏击与美的冒险”中所遭遇的惨重失败唱出了一曲凄凉而哀怨的挽歌。他在1917年就预言：随着人们的情绪、感情渐渐汇人“那股战争的浊流”，人们宝贵的感情财富也和金融资本一样，被这场大屠杀完全吞没了之后，这个国家必将陷入精神极度贫乏的境地。

被人们称为“小文艺复兴”或“充满自信的年代”的这段历史的插曲和在此以前及其以后发生的事情是完全分不开的。好些主要的参与者，早在1910年前几十年的改革运动中，就已经是一名“老战士”了。此外，也有一些人是在大战结束之后重新投人斗争的“新兵”，他们的参予只是为了弄清楚这样一个事实，即保守主义（目前仍盘 740 踞在各个政治经济权力要害部门）已经把失去的阵地又夺回来了。一时间似乎威尔逊当政的年代风行的自发行动和革新实验又使整个国家活跃起来，充满着生气，整个美国好像已经变成了一个放大了的格林尼治村。事实上，这场反叛运动并未触及到大多数人（特别是在大城市以外的地方）。只是在那次快乐的就职典礼以后的几年中，被《群众》杂志痛快淋漓地大加讨伐的种种镇压势力——种族中心主义、沙文主义、书报审查制度、经济与政治的反动复古倾向、种族与宗教的偏见——又重新恢复了元气。参与这场反叛的，无论是坚韧不拔的实用主义者，还是充满浪漫思想，放荡不羁的文化人，都是同一种文化的继承人，都和各自的对手有着千丝万缕的联系，因而有可能相互沟通、相互交流。的确，他们没有留下什么惊世的杰作，也未能介绍任何富于独创

性的、意义深远的激进思想，但是，他们取得的成绩还是很实在、很有价值的。他们支持倡导各种运动和革新实验不仅从根本上动摇了传统守旧的思想习俗，还为大战期间成熟起来的一代作家和艺术家提供了某些文化养料。

在二十世纪二十年代的文学编年史上，许多杰出的作家在1917年以前就已经处于或者接近于他们创作才华的顶峰了，他们是属于葛特鲁德·斯泰因称作“迷惘的一代”的作家群以外的一些作家。在1918年，战争结束时，西奥多·德莱塞已年满四十七岁、罗伯特·弗罗斯特是四十四岁，舍伍德·安德生是四十二岁，沃勒斯·斯蒂文斯为三十九岁，H·L·门肯为三十八岁，威廉·卡洛斯·威廉斯为三十二岁，T·S·艾略特和尤金·奥尼尔均已年满三十岁。在他们这些人当中，没有谁参加过战争，不过，在好几个人身上都曾经带有战争特色。人们常说，在1890年和1910年之间出生的作家是和他们老一代同时代人完全不同的另一种类型的人——他们虽然不像老一代作家那样充满希望，富于理想精神，却更具有个人意识和专门职业，而对于“青年联盟”倡导的远大的社会抱负，则完全无动于衷，置之不理。正如厄内斯特·海明威、约翰·朵斯·帕索斯、E·E·卡明斯、威廉·福克纳和凯萨林·安·波特这些风格截然不同的作家在他们的早期作品中所表现的那样，这场战争把军队、政府和商业贸易方面的官僚权势及其无所不在的普遍性，完全揭露出来了。当然，这只不过是在伊斯特曼和伯恩曾经轻松自如地加以批驳过的“古老的暴政”上又增添了一个凶恶的特点而已。在所谓“威尔逊先生拯救民主之战”和凡尔赛的惨败之后，从幻想中醒悟过来的作家们认为他们完全有理由戳穿那些职业爱国者所鼓吹的种种不切实际的空想。他们建立了各种各样独立的小团体；按照麦尔柯姆·考利的说法，他们在这些小团体里，能够“使自己从有组织的愚蠢行动中解脱出来”，从而在“才华的阶梯结构”中确立自己的地位。对于那些在由巴比特式的中产阶级人士控制的禁酒的美国（美国宪法第十八条修正案已在1920年实施生效）感到不能自由呼吸的人们来说，欧洲正好为他们提供了一个情投意合的最终归宿。

像下面这样来描绘本世纪二十年代的美国文坛显然是过于简单化了：战前的作家既不是纯粹的乐观主义者，而战后的作家也不都是一些对社会漠不关心的、放纵无度的享乐主义者。事实上，作家对于美国价值观和社会体制进行指责、抨击的猛烈程度本身就说明情况正好与此相反，——可参阅诸如哈罗德·斯特恩主编的《美国文明：三十位美国人士之我见》（1922）等论著。桑塔亚那曾经就这部论文集发表过评论，他把书中各位撰稿人的狂怒、过激的言辞、观点都归咎于“社会未能达到他们所确定的巨大规模。”不过，使他感到吃惊的并不是他们异常激烈地剖析他们“那受到伤害和被冒犯了的理想”，而是他们这些论述所具有的强大生命力。毫无疑问，如果三十名活跃的批评家能够如此迅速地集合在一起，同声谴责自己的国家，那么，这个国家也就不是“完全处于衰退状态之中”了。

桑塔亚那是对的，持否定意见的人的活力的大小正好表明了他们的否定论含义的

性质。反映这个年代的特征的各种名称——“爵士乐时代”、“喧嚣咆哮的二十年代”、“充满奇妙的胡言乱语的时代”——不仅暗示了这个年代的浅薄与无聊，也表明了它的威力之所在。那些从战场上回来的老兵，以及所有那些情绪忧郁的年轻人，或许都不约而同地赞成艾略特在《荒原》(1922)那部长诗中对当代世界所作的令人悲观失望的描述与评价，而且还可能引证任何数量的罪恶、暴行来证明他们的厌恶、愤慨情绪完全是有理由的。但是，他们提出的所有的证据，所有在哈尔丁，库里季和胡佛执政时期的出版物中被大肆渲染过的那些肮脏可笑的轶闻轾事，都给他们提供了丰富的想像食粮，在此后二十年的诗文中留下了不可磨灭的痕迹。

弗·司各特·菲兹杰拉德把在1919至1920年发生的所谓“丑闻”(即芝加哥白袜子棒球队队员被人收买，在棒球冠军联赛中放水，故意输给对方这件事)也写进了小说《了不起的盖茨比》之中，厄普顿·辛克莱的长篇小说《石油》(1929)就是根据(茶壶形)园屋顶大厦案件写成的，这个案件涉及当时参与一宗石油诈骗交易的一名哈尔丁总统内阁成员。艾米·森普尔·麦克弗逊，是辛克莱·刘易斯的长篇小说《艾尔默·甘特利》(1927)中着重描写的一个红极一时的女布道者，她从她在好莱坞的布道坛向成千上万的人宣讲她的“方正福音”。1926年间的各种小报上，通篇都是她那些显然是故意捏造的、被凶残的绑架者百般折磨的奇闻趣事。约翰·奥哈拉的《巴特菲尔德8号》(1937)也在很大程度上引用了斯塔尔信徒会谋杀案的素材，这个案件在1931年夏天，曾经轰动一时，成为许多报纸的头版新闻，激起了报界的种种高谈阔论。约翰·多斯·帕索斯可说是二十年代所有作家中最有历史头脑的人，他把这个年代的凶残、平庸、腐败与不公平通通塞进他那部伟大的三部曲《美国》(1938年全书出版)之中。

这时候，处在一旁小心注视着这番丑恶的、俗不可耐的景象的正是那个夸夸其谈、大放厥辞的文人，H·L·门肯。他和他的文学搭挡乔治·琼·内森一起，联合出版商阿尔弗雷德·阿·诺普夫，在连续十年编辑经营《时髦圈子》之后，于1924年创办了《美国信使》杂志。在二十年代余下的年月里，他常常让他的弟子们，那些以“一群才子”自命的追随者们感到欣喜不已，同时对所谓“圣经地带”的那些“乡下佬”和“目瞪口呆的大主教们”则频频发动进攻，毫不放松，——这些人正好是他在1919年至1927年间发表的《偏见集》系列论文里攻击的目标。这段时间，由于客观条件与主观才智的相互配合，也由于客观环境为他提供了相应的题材与读者群，门肯与其说成了一位批评家和文人，倒不如说成了一名讽刺作家和幽默家。他曾经痛加指责、同时又引以为莫大欣慰的美国展现在他的眼前：一部分像是一座拥有多种有趣的民族、人种群的“动物园”——有“江湖骗子”、“说话含混不清的类人猿”；——另一部份又像是各种各样的“马戏杂耍场”，在那里，汽笛风琴演奏出喧嚣刺耳的声音，从哈尔丁总统开始的形形色色贩卖灵丹妙药的生意人在竞相叫卖，兜售自己的商品。正是在这几年，门肯的影响越来越大，达到了登峰造极的程度。当那些战时很活跃的爱国者极力主张将“卷心菜”这个词改为“自由大白菜”时，他并没有忘记反日耳曼运动。在司

742

法部长阿·米切尔·帕默把“无政府主义者”和布尔什维克分子看作是满脸长着蓬乱的胡须，手里拿着烟幕弹，躲在每个资本家的床底下，侍机行动的怪物时，他却清楚地记得 1919—1920 年间出现的“红色恐怖”究竟是怎么回事，现在，他开始发出嘲弄的笑声了。他也和惠特曼一样，喜欢地道的美国本土语，但却不像惠特曼那样吹捧美国的普通人，他把他们身上的种种鲜明的特性夸张成一幅幅讽刺漫画。门肯写作的那些铿锵有力的散文、讽刺文和滑稽小品或许可以总称为“门肯式的风趣之作”，诸如《大傻瓜麦克纳特》、《快乐的无赖汉》、《呆子安迪》、《笨蛋与杰夫》等等，颇有二十年代通俗连环画的风格特征。门肯笔下的美国简直是一个充满恶汉、乡愚的“野人之国”：

> 他们整天忙于从事一种旨在消灭欧洲佬、黑鬼、犹太人、天主教徒、日本佬和其他人种的荒谬透顶的集体大屠杀运动，更加荒唐可笑的是，他们甚至还不遗余力地像妄图消灭人一样想要消灭各种思想——妄图用法规条文来取缔学术研究，用私刑法来管制艺术，并且让山沟里的农夫和小街上的食品杂货商的又平庸又幼稚的道德观念和宗教信仰享有普遍公理的尊严与威力。

门肯总想搞一些像著名的 1925 年“猿猴公案”那样的大事件。那庄公案发生在田纳西洲德顿城，是由两家大企业的商人演出的一场空开的“绝技表演，”它使世人的注意力都集中到州政府有关禁止在学校里讲授进化论的法律规定上，并且使大名鼎鼎的辩护律师克拉雷斯·达尔罗、约翰·特·斯科普斯，以及年迈的实用主义者、总统候选人威廉·詹尼斯·布莱恩等人陷入了尽人皆知的公开冲突之中。门肯写的关于达尔罗“丑表演”的严重失实的报导，倒是一部针对南方农村而作的颇具才华的反田园诗，也是他 1917 年开始在他办的《波扎兹的撒哈拉》报纸上写评论以来所创作的一大批幽默辛辣的评论文字的最佳力作。门肯的这一系列讽刺与嘲弄促使南方的知识分子采取行动，先后在夏洛特、里士满和纳什维尔等地建立起一个个文化的绿洲。至此，他关于斯科普斯审判的种种观点，在社会上特别是在与《逃亡者》杂志（1922—25）有关系的一批南方作家——约翰·克劳·兰塞姆、唐纳德·戴维森、阿伦·泰特和罗伯特·佩恩·湿伦——中，引起更加强烈的反响。到 1930 年时，这些南方作家倡导奉行的具有鲜明的地方色彩的爱国主义进一步凝结成一种反对北方资本主义社会的集体反抗行动，《我要站稳我的立场》就是这一集体行动的标志与体现。

743

在繁荣兴旺的二十年代这段时期，门肯对于民主制度或美国商人的资格问题，也没有多少好话可说，在他看来，一个野心勃勃的暴发户财阀集团本身就“缺乏真正的贵族阶级所具有的一切根本特征：缺乏一种清白无暇的传统文化，缺乏热心公益的精神和诚实与勇气——最主要的是缺乏勇气。”不过，正像他的朋友辛克来·刘易斯一样，他本身也具有许多与他挖苦嘲笑的人相同的思想和价值观念。不过，他们的种种装模作样、蠢笨不堪的言行又为他写讽刺文章提供了充分的素材。他曾经说过，美国是

"人类所曾经历过的唯一真正有趣的政体形式"。和许多"迷惘的一代"作家们不同，门肯从来没有想过要离开美国。

在二十年代早期出现的向法国移民，同十九世纪群星荟萃的所谓文学朝圣者探索活动之间，并没有什么共通之处，甚至同那些在威尔逊总统第一届任期前后曾经出国进行过考察、比较、玩赏和批评的"海外游子"之间，也没有多少共同之点。对他们来说，美国毕竟是自己的故乡，是充满了各种机遇和各种可能性的地方。新的移民们仍然保持着美国人好斗要强的本性。不过，这些文艺家们离乡背井来到欧洲，既不是为了勘察开发荒凉空旷的土地，也不是谋求在回国后把美国建设成文明高雅的国家。他们之所以要离开美国，是因为他们生性好动，总想要干一番事业；或者因为他们希望去学习、希望找一个生活较便宜的地方，想解决一些个人的或艺术上的难题，或者因为他们希望逃避门肯的蠢驴似的读者群，宁愿有一个更珍惜艺术价值的读者大众。"迷惘的一代"和"流亡者"是两个容易引起误解的陈腐用语，他们的词义过于含混，难以完全概括不同类型的作家和艺术家，其中有严肃的作家、艺术家，也有冒牌作家、艺术家，他们从停战之日到1929年股票行情暴跌这一时期都曾先后在国外生活过一段时间。简而言之，柏林或罗马，不过主要还是巴黎，都为这些逃亡者提供了一个便宜诱人的环境，一种富有人情味的、宽容大度的社会氛围。尤其重要的，正如葛特鲁德·斯泰因所说，巴黎是"二十世纪之都"，那里正进行着各种最生动最有趣的现代主义创作试验。辛克莱·刘易斯笔下那种酗酒成性的、为性所困惑的、经常出没于蒙特帕尔纳斯的餐馆酒吧的"流亡者"形象（所谓"从令人无法忍受的美国标准形式底下"逃离出来的"标准的叛逆者"），是颇有一些事实根据的，不过，它却对于厄内斯特·海明威难以忘怀的所谓"流动的宴席"的耐人寻味的文学意义完全不予理睬。

欧洲（主要是巴黎）不仅在法律上允许作家们喝酒，而且还给他们创造了一种令人愉快的气氛来提高他们的业务技能。有些作家，如伊·伊·卡明斯、约翰·多斯·帕索斯和厄内斯特·海明威，完全被战时的巴黎迷住了，他们都尽快地回到了那里，也像那些比他们晚几年到巴黎来的作家们一样，被这个先锋派运动的中心、被这座属于詹姆斯·乔依斯、埃兹拉·庞德和葛特鲁德·斯泰因的城市，深深地吸引住了。在那 744 里，他们是"美国飞地"的一个组成部分；他们为先进开明的刊物写作投稿，广泛传播有关达达主义和超现实主义的新鲜信息，并且在多数美国出版商敢于接受海明威、威廉·卡洛斯·威廉斯和哈特·克莱恩等人的作品以前就设法印刷、出版了他们的作品。假如没有那些以巴黎为大本营的知识分子的榜样作用和直接影响，假如没有像《大西洋两岸评论》(1924)，《小评论》(1924—29)，《这边厢》(1925—32) 这样一批小刊物的存在，就难以说明为什么早在第二次世界大战以前，最优秀的美国文学作品就已经具备鲜明的实验风格、国际性影响和意义。

把具有国际性的现代主义同美国的本土特色结合起来的种种努力，在1919年取得了令人难忘的重要成果，这和至今仍被公认为美国最好的文学艺术刊物《日晷》(1920—29) 的复刊是分不开的。在二十年代早期、众多的新杂志新刊物中，只有那个性情古

怪、才智过人的阿伯特·杰伊·诺克主编的《自由人》杂志（1920—24）可算是达到了《日晷》的水平。这两家杂志都和《七艺》的评论家们有密切的联系。《自由人》杂志以显著位置登载万·维克·布鲁克斯写的热情而激烈的文章，作者在文章中提醒美国作家要反对一种所谓“华而不实的美学，”呼吁他们“着力塑造一个美好的、令人响往的、有可能实现的社会制度的形象。”斯科菲尔德·泰耶尔和杰·斯·瓦特逊希望将兰多夫·伯恩的精神注入《日晷》这个刊物中，不过，与诺克和布鲁克斯两人刚好相反，他们也选择了文学实验的道路，并且更乐意奉行T·S·艾略特的这一信条：“力求保持文学的自由自主和超凡脱俗的品性”。为了信守诺言，不让《日晷》杂志变成“某个派系、某个集团的喉舌”，泰耶尔和瓦特逊欢迎他们的投稿人抱有不同的美学思想观点，各抒己见，并且在他们的刊物上以显要的位置刊登持相反的文学倾向的作家们的作品。经过多方反复讨论的《日晷》奖，颁发给了舍伍德·安德森、T·S·艾略特、万·维克·布鲁克斯、玛利安·莫尔、伊·伊·卡明斯、威廉·卡洛斯·威廉斯和埃兹拉·庞德——总而言之，颁发给了文化民族主义者和国际主义者、醉心于技巧革新的形式主义者和一心一意关注社会问题的艺术家与思想家。

《日晷》杂志几乎立刻就同英国、欧洲的优秀杰出的艺术家和作家建立起了一种跨越大西洋的通讯联系渠道，并定期处理来自外国各首都的每月通讯与函件。国内外的读者们都盛赞这个刊物办得生动活泼，富有朝气和幽默感，能容纳各种不同见解，具有很高的水平，而且，它刊登的现代派绘画雕塑作品也是十分精美的。《小评论》杂志由于发表了詹姆斯·乔依斯所著《尤利西斯》中的“色情的”一章而在1921年受到法庭审判之后，不得不在巴黎另谋出路。同《小评论》相比，《日晷》是更为谨慎的一家杂志，它公开发表评论，抨击书刊检查制度，但却小心翼翼地（正如泰耶尔在写给乔依斯的信中谈到的）不使自己陷人邮政检查的“凶险的秘密侦察”之中。在这十年间，这个刊物为各个敌对的文学流派和知识集团提供了一个阐明自己的观点，向各自传统形式的读者群发表自己的作品的带有中立性质的园地。该刊于1929年七月停刊，在仅仅两年之后，民族主义开始抬头，造成各方不和的政治论争接踵而来，这使得当时的整个 环境气氛，对于一种以宽容、公正的原则自许的刊物，是很不适宜的。再没有谁比埃德蒙·威尔逊这位文学刊物编辑、诗人、批评家和小说家更加专心致志地关注着二十年代及三十年代早期美国的文坛状况与文学运动的情形的了。还在他于1925年开始定期为《新共和》杂志撰稿以前，他写的那些精辟的、富有才智的评论，以及他那渊博的学识和诚实的品格，就已经使他成为一个深受各个不同派别和各方面人士尊敬的著名人物了。他的作品先后发表在《解放者》、《自由人》、《名利场》和《日晷》等刊物上，遍及整个文学、社会领域。威尔逊既同情《七艺》杂志所倡导的民族主义，也理解爱因斯坦和弗洛依德两人对于他那一代文化人所具有的重要意义，同时，他还是乔依斯的《尤里西斯》、艾略特的《荒原》、和海明威早期短篇小说的一个最早的富有鉴赏力的读者。他对于戏剧和民间通俗文艺都曾有过许多精辟的论述。他曾经说过，文学“不仅仅要求一个人献出他的一切，而且还要求他能够让其他的人也献出自己的一

切。”因此，他总是和各个不同流派的作家艺术家保持接触，鼓励他们创作投稿，给他们写评论，品头论足，还为他们调解争端，仲裁纠纷。他公平地、不偏不倚地报导各个相互对立的文学流派的成员之间发生的“意见交锋与相互摩擦”；虽然，他被深深地卷入了二十年代的文化动乱之中，他却一直是一个言行端正的道德家，他严辞谴责那个时代的种种“卑鄙的野心”和唯利是图的商业主义，并如实地记下了一场即将来临的“大地震”的种种不祥之兆。

1927年发生的对两个无政主义者尼科拉·萨科和巴托罗米奥·文泽提进行审讯并处以电刑的事件，就是这样一种不祥之兆。这件事在文艺界引起了强烈的反响，差不多同约翰·布朗被处决（1859）的事件一样，使威尔逊的同时代作家艺术家们感到无比震惊。威尔逊公开宣称，萨科——文泽提案件是“一段时间以来，这个国家所发生的一次最重要、最耐人寻味的事件，是剖析美国生活连同各个阶层、各种职业和各种思想观点、并提出几乎所有有关我们的政治、社会制度的根本问题”的一次重要事件。威尔逊的朋友约翰·多斯·帕索斯对于他的这一论断，也是非常赞同的。在他们和处在他们那个时代、具有他们同样背景的作家们看来，这一案件标志着他们自己和那些沾沾自喜的中产阶级与上流社会之间存在的裂缝越来越大了。在行刑的前夕，有一批作家——其中包括多斯·帕索斯、埃德娜·圣文森特·米莱、迈克尔·高尔德和凯萨林·安·波特——曾经聚集在波士顿的查尔斯顿监狱外面，彻夜不眠地作祷告。在那以后不久，人们还用挽歌和论说文的形式，用图画、讽刺漫画、戏剧、诗歌和长篇小说等形式，发表了有关“这个鞋匠和卖鱼人”的种种轶闻故事，以此表达他们对死者的纪念。约翰·多斯·帕索斯后来在他的《美国》三部曲中写道：两个无政府主义者之死，使整个国家一分为二，变为“两个国家”，一方是老派的仇视外国人的权力贩子，另一方是说一口蹩脚英语、从事卑贱的职业的“肮脏油滑的外国佬”组成的下等阶层，他们互相敌对，阵线分明。 746

在这一幕社会大混乱的闹剧演出两年之后，随着1929年股票市场的大暴跌，开始了一个漫长的经济大消条时期。前后经过了好几年时间，美国作家和艺术家才开始参与政治活动，变得政治化起来，不过，当时就已经可以察觉到，起组织、指挥作用的是另一个运动——即新人文主义运动，这个运动在1930年达到了它的最高峰，至此，整个文坛充满了意见分歧和思想纷争。1926年创办的《新群众》杂志，起初也确曾显露出某种与它的名称相符的、丰富多样、形式活泼热烈的特点，但是，没过多久就暴露出它的共产党背景。作为严肃的社会主义和阶级斗争思想理论的传播者，它掉转枪口，集中火力反对新人文主义的“反动”纲领。

新人文主义者虽然并未推行什么经济的或政治的计划，但是，他们却是财产的辩护士——鲍尔·厄尔默尔·莫尔断言，“这比生活的权利更为重要。”他和他的朋友欧文·巴比特两人，在二十年代以前，并没有吸引多少学院以外的门徒、弟子。不过，与此同时，他们倒变得更加富有战斗精神，并于1930年以公开发表宣言《人文主义与美国》为契机引起了公众的广泛注意。他们的这部宣言，在批判放纵无度的个人主义、享

乐主义和多愁善感的博爱主义的同时，主张维护社会秩序，严格律己，并主张要有能肩负重任的精英人才。对于《新群众》杂志的编辑之一，迈克尔·高尔德来说，新人文主义者简直就是法西斯分子。他错误地把桑顿·怀尔德看作是新人文主义的典型代表，在1930年十一月针对他的长篇小说发起了一连串猛烈的进攻，触发了出现在《新共和》杂志专栏上的、一场长达六个月的大混战；在埃德蒙·威尔逊看来，这标志着“由文艺界激进派所发动的马克思主义论争已涉及到一般批评领域。”虽然威尔逊对于巴比特和莫尔倡导的社会和美学原则并不怎么感兴趣，但是，新人文主义和共产主义两者截然不同的哲学理论，在他看来，似乎仍然是“人们以非常合乎逻辑的方法处理重大的政治、社会、道德与美学问题所作的唯一具有系统性的尝试和努力。”然而，一旦新人文主义者同反对新人文主义者的松散联盟之间发动毫无效果的相互进攻，新人文主义者为之奋斗的事业就在公众眼前渐渐消失了。它的旨在更新精神与节制情感的全盘计划对于经济大萧条中的美国，是没有什么吸引力的。

1930年，辛克莱·刘易斯被授予诺贝尔文学奖，他是获得这一殊荣的第一位美国作家。不过，这件事既冒犯了新人文主义者（他们曾经极力推荐他们自己的候选人鲍尔·厄尔默尔·莫尔），也触怒了西奥多·德莱赛的支持者，他是刘易斯在美国的唯一的竞争对手；同时，也使许多美国批评家感到不快，在他们眼里，刘易斯的地位远远低于海明威、舍伍德·安德森、尤金·奥尼尔或薇拉·凯瑟这些作家。但是，瑞典科学院却把刘易看作是一种新的、有巨大感染力的美国文学的象征，尽管他最好的作品早已成为过去了。他的长篇小说曾经有力地支持了欧洲人心目中关于美国的商业主义和冷漠自私的品性、关于美国的物质与精神成果间存在巨大差距的种种先入为主的观念和看法，不过，他所有这些小说都是十分生动感人、清新自然的，既不落于俗套，又充满着活力。

747

刘易斯在接受诺贝尔文学奖仪式上发表演说时，出言不逊，对许多卓有成就的前辈艺术家，进行冷嘲热讽，（其实，他对于他们本应是感恩图报的），并极力抨击美国文学艺术科学院，奚落、嘲笑新人文主义者们的“糊涂的狂热”和他们那“令人感到沮丧的热情”；但是，他对他同时代的作家则大加赞扬，并对他们矢志不渝，毅然决然地要为这个拥有高山峻岭、茫茫草原、繁华都市和已被遗忘了的遥远的小木屋的美国，这个拥有亿万钱财和无限的信念的、像俄罗斯那样神奇美妙、像中国那样复杂而不可思议的美国，造就一种无愧于她的辽阔与伟大的文学，感到由衷的欣喜。

在刘易斯发表这篇激昂慷慨的演说的同时，“亿万钱财和无限的信念”正慢慢地从美国的国库和美国人的头脑中消失掉，化为乌有。1929年的商业大恐慌预示一场更大的灾难就要降临。城市里，等候领救济食物的队伍越来越长，工厂关门停产，农场主把卖不出去的粮食作物大批焚烧掉。这场大灾难的突然来临，使作家们也和全国所有的人一样，感到惊慌失措，无所适从，甚至对于那些在二十年代后期‘革命’行情看涨的高峰时就已向左转了的人们来说，也是一个突然袭击，大家全都不知所措；这时，

更多的人开始赞成哀德蒙·威尔逊的看法，认为"那个愚蠢的大骗局"的彻底失败说明有必要寻求一种社会主义的解决方案，而现在正是知识分子们走出自己的象牙塔，投身到社会改革工作中去的大好时机。

形形色色的改革家纷纷提出各种包医百病的灵丹妙药，但是，在整个三十年代，共产党的理论、方案的确吸引了相当数量的一批作家、艺术家和知识分子，得到了他们的同情和支持，他们当中就有五十二位知名人士，——包括舍伍德·安德森、西德尼·胡克、林肯·斯泰芬、厄斯金·考德威尔、兰斯顿·休斯、麦尔科姆·考利和哀德蒙·威尔逊——在1932年联名签署了一封支持共产党的总统候选人名单的公开信。此后，一些热心社会公共事务、政治见解各不相同的作家也相继同共产党发起组织的各式各样委员会一道合作，调查有关侵犯黑人民权的种种事件。他们写文章、作诗、写剧本，为在1931年被指控强奸两名白人妇女，并被阿拉巴马法庭非法判处死刑的八名"斯戈茨波镇小伙子"（这一判决后来被最高法院否决、撤销了）仗义执言，进行声辩。他们还及时地将肯塔基州哈兰县正在举行罢工的煤矿工人的困难处境公之于众。这些 748 矿工当时正被卷进一场与矿主们作斗争的流血冲突之中。此外，作家们还加入了像"约翰·里德俱乐部"（即以早年出入于纽约格林尼治村的"花花公子"、《震撼世界的十天》一书的作者、死后安葬在克里姆林宫的约翰·里德的名字命名的俱乐部）这样一类组织、团体以及由共产党人控制的、成立于1935年的"美国作家同盟"，并以此把那些分散的、无党派的自由主义人士的力量全部吸收到一个统一的反法西斯的"联合阵线"中来。

由于这时期的作家们总要用种种政治性的比喻和象征手法来表达或掩饰他们个人的焦虑不安，所以，整个三十年代的美国文学的环境和文学运动都带有一种越来浓厚的大众化色彩。他们向人们描述在法西斯主义的德国和国际社会主义革命堡垒苏联之间不可避免地将要进行一场最后的决战。他们所抱有的那个激动人心的苏维埃式的乌托邦幻想，在三十年代中期就遭到了保守派分子和反斯大林主义激进派分子的攻击，到了1939年已基本上破灭了。不过，这一梦想总是不会轻易地消逝的，而且还给人们留下了一份痛苦的遗产。左派作家们一个个都被卷进了激烈的派别斗争；在促使美国文化走向沉闷的政治化的进程中，他们都各自发挥了一定的作用。怀疑派不得不表明自己究竟站在哪一边。批评家们则四处查找那些潜伏着的思想上的异端邪说。尽管如此，这时候的种种同盟会、联合会、代表会、请愿、示威、游行、宣言纲领、披露丑闻罪案、义演等，既可以把参与者身上最优秀的品质发挥出来，也可以使他们身上最坏最丑恶的东西暴露无遗。

有件事，兼有文化与政治的双重性质，这就是《党派评论》杂志从诞生到死亡到再度复活所经历的曲折过程，它可以当作三十年代左派文学运动的一部缩微史稿来阅读。且不说《党派评论》杂志在文学上的意义如何，关于它于1934年创办的几种不同的解释以及这个杂志的革命信仰是否坚贞忠诚等等问题，至今还在争论不休。这家评论杂志的年轻编辑们虽然不像他们在《新群众》杂志编辑部的良师益友那样百依百顺

地听从共产党在文艺理论上的种种指示，却更加倾向于从近二十年来的现代主义的革新中获得益处。在这时期，共产党一直把艺术看作是反对资本主义的斗争中所运用的一种武器，已经为革命的或“无产阶级的”文学规定了相应的标准。《党派评论》的编辑们打算用乔依斯和艾略特两人的实验文学迎合他们的“革命任务”的需要。他们拒绝接受党发出的关于要提防“放荡不羁的文化人的个人主义和不负责任态度”以及反对官方“把艺术看作纯粹政治宣传工具的观点”的警告。他们申辩说，如果要求有才华的、无党派的作家们都要服从这种政党庸人的粗暴规定，那么就决不可能将这些作家吸引到进步的营垒中来。

第一个《党派评论》杂志于1936年停办。在1937年重新改组以后，这家杂志迅速及时地批驳了苏维埃共产主义，以捍卫它自成一家的反斯大林主义的马克思主义，并且发表了在那以前一直是不受欢迎的作家们的作品。有好些版面，曾经专门用来刊登不知名的无产阶级作家的作品，通篇都是经济大萧条的内容，并以此提供在正统的共产党人看来是“真正的无产阶级文学”；现在，在这些版面上却出现了华莱士·斯蒂文斯、T·S·艾略特、阿兰·泰特和W·H·奥登这样一些陌生异己的名字。其实，从偏重思想意识形态转到偏重美学价值，只不过经历了短短的一步。

749

莫斯科的所谓“公开审讯”使美国的文学左派进一步走向分裂。由斯大林一手导演的、旨在清洗其政治反对派残余分子而进行的这些“公开审讯”，对于悔过的老布尔什维克“叛徒们”的“坦白招供”，大加渲染。在强烈的反感情绪支配下，许多醒悟了的激进派作家都转向了那位卓越的革命领导者、理论家和历史学家列奥·托洛茨基一边，其时他已被放逐在墨西哥，斯大林斥责他是法西斯“帝国主义者”的头号阴谋家。美国共产党曾试图证明这些审讯是公正合理的，但这只不过激起了多斯·帕索斯这样一些反斯大林主义分子更加强烈的反抗。多斯·帕索斯在当时就指控共产党人在西班牙玩弄肮脏把戏。

1936年，弗朗西斯科·佛朗哥将军的军队、在墨索里尼和希特勒的帮助支持下，发动叛乱，反对由合法选举产生的西班牙共和政府。这之后，暴发了西班牙内战。在美国，所有反法西斯的政治组织和团体都站在西班牙忠于共和政府的人们的一边。在第一届美国作家代表大会（1937）上，阿契波德·麦克里希把西班牙的这一正义事业同整个民主道义事业联系在一起。厄内斯特·海明威则形象地说法西斯主义是“一种恶霸与流氓的谎言”，并断言“一个不愿意说谎行骗的作家是决不能在法西斯主义统治下生活和工作的。”几年以后，在西班牙进行的这场战争促使反法西斯文学应运而生：有小说、戏剧、诗歌，也有报告文学和电影。对于大多数美国作家、特别是那些亲身参加国际纵队从事战斗的美国作家们来说，西班牙之役是具有最终决战意义的伟大事业。

西班牙共和政府的垮台（1939年3月）使得那一年的所有其他重要历史事件——甚至包括“出卖”捷克斯洛伐克的“慕尼黑协定”和斯大林与希特勒签署的令世人震惊的互不侵犯条约这样重大的事件——似乎都立即黯然失色，越来越令人泄气。除了一小股顽固分子之外，这个所谓的“互不侵犯条约”把共产党在美国知识界的威信和

影响完全断送掉了。

总之，共产党对于美国作家和知识分子的影响作用确实是存在的，这是无庸置疑的，但是它对整个美国文化，特别是它对美国文学的影响作用却不如美国本土各种运动与思潮的影响作用那样重要。（美国）共产党制造并强化了意见分歧，不过，正如它事后所承认的，它不得不利用民主词藻和美国标签来突出自己的公众形象，以便能在超出现有的小规模忠实追随者的圈子以外取得某些进展。当美国共产党的领导人把早期阶段的新政看成是"社会法西斯主义"而拒绝接受时，他们实际上犯了一个愚蠢而粗心的错误，只是在美国共产党提出了"共产主义就是二十世纪的美利坚主义"，并把 750 汤姆·潘恩、约翰·布朗、沃尔特·惠特曼和"艾贝"·林肯全都包括在它那革命的伟人祠中以后，美国共产党才多少算是成功地拨动了由新政所倡导的美国民族主义的脉搏。

那么，这个号称"红色的十年"的最值得注意之处并不在于有些作家像走马灯似地加入和退出共产党，或是像党的同路人似地只追随"党的路线"，而是在于他们当中竟有这么多人感到"在民主的废墟上"较之在"他们所预想到的经济大萧条的最低点""更富有生气，更充满活力"。罗斯福在1932年选举中大获全胜这件事并没有立刻使他们感到高兴。文学激进分子们既不希望也不想要资本主义继续存在下去；他们最初把新政改革看作是给那个"千方百计榨取利润的阶级"开出的一副止痛剂。毫不奇怪，门肯对总统手下那帮人进行了批驳，尽管他的出发点是一种保守的观点。他称呼那些人是"由一帮缺乏教养的假学究、不遵守宪法的律师和头脑发热的社会改革家所支配、唆使的职业政客。"埃德蒙·威尔逊也从来没有对弗兰克林·罗斯福的"油腔滑调的"演说和他那"童子军般的微笑"感到满意。不过，欢迎罗斯福的政敌"被击败并陷入一片惊慌状态"者，并不只是威尔逊一个人，同时，他也和某些人一样，颇为勉强地承认罗斯福的"善良仁爱的影响力量"。约翰·多斯·帕索斯对罗斯福"用甜言蜜语和迷惑人的宣传品装扮起来的"伪善风格一直是持怀疑态度的，不过，他宁肯要罗斯福这种风格也不要希特勒——墨索里尼的"巩固资本主义"的那套作法。1927年，在萨科和文泽提被处决的那天晚上，多斯·帕索斯离开了美国；在推行新政的早期，他又说要回国了。

不管是不是善良仁爱，来自白宫和推行新政的各有关官方机构的影响力必然会在不愿默守成规的知识分子身上产生作用。由政府倡导发起的一种真正的文化拯救行动取得了结果，涌现出一批文学、电影、录音、绘画、摄影作品。这一行动被人们恰如其份地称之为"试图通过艺术、报告文学、社会科学和史学著作如实地记录美国人民的生活与价值观念所作的最大的努力"。这时期美国文艺的繁荣与发展的最显著的特点并不主要在它的性质上（这个问题至今仍在争论之中）或是它的新颖性上（它发端于三十年代以前），而是主要在于它所由产生的种种条件与具体环境上。

首先，最为重要的是经济大萧条本身。经济大萧条使人们对于商业精神和商业道德的信念越来越淡薄了，并在其关键时期向人们证实了罗斯福总统的这一论断，即：只

有协调一致的集体行动才能使人们克服曾经被他比喻为一次外国侵略的经济危机。其次，是出现了一场崭新的通讯传播系统的革命。无线电传播、有声电影、音乐唱片和照片等等这些东西不仅把一个全国性危机的广度和深度加以戏剧化了，而且也是政府首脑们用来统一一个分裂的社会，并通过国家的神话及其象征性的微妙召唤作用（亦即罗斯福的政敌们所说的“操纵作用”）来提高人们的信心与希望的一种手段。建立统751 一的独具特色的民族国家的浪潮奔腾向前，其影响是那样的深远、广泛，以至某些时不时爆发出来的本土主义和排外主义都没有能够使它改变方向。

对于精明洒脱的罗斯福来说，那些蛊惑民心的政客们的性情品格和他们的种种许诺并未构成什么威胁。不过，参议员胡艾·朗也许倒是一个例外，他提出的要使每一个人都成为君王的倡议，在他于 1935 年遭人暗杀之时，早已赢得了众多的支持者和归附者。尽管自由主义者耽心法西斯主义“也许会在这儿出现”，尽管共产党人反复断言法西斯主义已经在这儿出现，但是，右翼分子的政变仍然只是“出现”在像辛克莱·刘易斯和纳撒内尔·韦斯特那样一些小说家的幻想作品之中。未来的希特勒们，那些“身着睡衣”的极端分子，在广大公众中并没有取得丝毫的进展；而普通的美国人也还没有认识到自己就是替罪羊。二十年代“红色恐慌”掩盖下的歇斯底里，“无政府主义者”和“布尔什维克分子”的被放逐出境以及三 K 党人运动等等，这些并不都是在三十年代才突然出现的。

也许，正是经济大萧条的严重性，在一段时间内，反而减轻了种族主义和少数民族的恐惧症。大萧条犹如一个伟大的平等论者，把千百万“被遗忘了的人”都放在同一条破船上，他们当中也包括了那些曾经被温文尔雅的民族主义者视为攻击目标的各个少数民族。1924 年，在经过了半个世纪的激烈争论之后，“北欧血统的”反移民主义分子施加压力，迫使国会大幅度削减所谓不可同化种族的移民人数限额。到了 1930 年，来自南欧、东欧、亚洲和拉丁美洲的“社会渣滓”已经养成了一种把美国视为己有的感情心理，积极地响应了罗斯福提出的发挥集体力量的号召。就美国文化的整体以及美国文学这一独特领域而言，这种多民族的构成成份的重要意义是无论怎样估计都不会过份的。

经济大萧条的冲击，使二十年代如此盛行的暴露性文风突然来了个一百八十度的大转变。这种变化完全可以从人们频繁地、甚至是十分热切地召唤着“人民”——这个词，门肯曾经把它同动物园里的动物联系在一起——这一事例中清楚地看出来。而今，“人民”成了大家认真呼吁、求助的对象，而且在谈到“人民”时，丝毫也没有傲慢屈尊或讥讽的意味。这个国家所蒙受的损失，等于一场“地震”和一系列余震。各种文学刊物的记者，本是去调查、报导潜在人口问题的破坏作用，并实地估计由此所引起的公愤和困惑情绪，到后来都不约而同地对普通美国人的顽强达观精神产生了一种新的敬仰之情。不久，作家们就对诸如“美国的生活方式”和“美国之梦”一类的说法，也像对待“人民”这一用语一样，产生了一种新的共鸣感。这并不是说这些作家以及整个艺术界、知识界的所有其他人都心悦诚服地赞同诗人卡尔·桑德堡关于平

民百姓的机智与智慧的种种粗犷的赞美之辞，(他的长篇自由体诗作《人民，是的》于 752
1936 年发表，过份颂扬了美国语和美国民间风俗) 或者，他们都心悦诚服地赞同阿契博德·麦克利什对新政的完全肯定的断言。但是，三十年代的大多数作家在谈论到美国的现在或美国的过去时，都没有使用轻率的或挖苦性的语言。

作家、学者们带着怀旧的情绪，在一种文化孤立主义的推动下，都不约而同地把注意力集中在美国南部和中西部那些曾经被门肯的追随者们嘲笑过的地区，力求在那里找寻到永恒的民族价值标准，即富于乡村小镇特色和田园风味的美国，也就是全国的腹心地带。大量的有关这个国家的"先父们"和"先祖父们"的生平传记，一度名声扫地，现在又重新恢复了声誉；用三十年代的一位评论家的话来说，这些生平传记向人们表明"过去正是现在的一个活生生的组成部分。"本杰明·富兰克林和托马斯·杰弗逊、安德鲁·杰克逊、沃尔特·惠特曼，以及马克·吐温等人，他们每一个人都成了罗斯福时期通俗传记描写的主题，记述他们那富有代表性的一生的传记作品可以作为一种普通人的完美典范，作为一种土生土长的美国国民性格的真实写照来加以阅读和研究。过去的历史也给人们提供了种种逃避现实的旁径小道，例如，玛格丽特·米切尔的《飘》获得成功就是明证。《飘》这部小说，是和威廉·福克纳那部描写充满厄运的南方的、十分独特而又不被人注意的故事《押沙龙，押沙龙!》在同一年出版的，它更进一步鼓吹了美国内战和重建时期的种种神话，这一时期正是美国面临国内困难考验的重要时期，在三十年代那些关心历史的人们当中，引起了特别的兴趣。

一种逐渐脱离地方主义，走向全国性的统一的文学趋势在由政府拨款的"联邦作家专项计划"(1935—42) 中表现得颇为明显，这个专项计划属于哈里·霍普金斯主持的"工程进展管理总署"(即 WPA，于 1939 年更名为"工程项目管理总署) 的总体项目的一部份。"联邦作家专项计划"的最重要的成绩就是编写了一系列介绍各州、各地区人文地理情况的手册、指南，参加编写工作的有一大批 (总数约为一万二千人) 研究人员、作家和行政管理人员。这套《美国人门》系列丛书不仅包括了一本介绍各城镇、大城市和公路交通大全的手册，还包括有一种新的兼顾人文历史知识的美国地理手册，一种旨在向精明的读者揭示那隐藏在"广告商标和赞扬声后面"的"真实的"美国的、惠特曼式的万花筒。这个专项计划中，有几个职业作家——例如，约翰·契弗，或是康拉德·艾肯——对于要他们用匿名发表稿件和只给他们安排极有限的时间做自己的事情这一点，感到很不满意，因此，只要能办到，他们就尽快地退出这个计划。不过，这个专项计划倒是给他们和许多尚未成名的作家提供了一个避难所和施展才能的机会。根据参与这项计划的一位历史学家的看法，让作家深人发掘民间传说和民族文化的宝藏，并进而接触和了解美国的其他各种文献史料，"最终表明是我们本来可以采取的造就美国文学的未来的最有效的措施。"理查德·赖特和拉尔夫·埃利森就是这项计划的两个著名的受惠者。多年以后，索尔·贝娄在回忆他有幸受到这项计划的恩惠时写道："那时候，'感激'二字尚未完全过时。我们从来也不指望有谁会需要我们。对 753
于罗斯福或哈里·霍普金斯虽然也不抱丝毫过高的幻想，但是，我相信，他们的行为，

对于像他们这样与文学艺术无缘的人来说，是十分高尚得体而又富于想像力的——这正是政治家们应有的风貌。"

还有一个论据也一直被认为是颇有道理的，即：新的重心在美国南方（按照罗斯福的说法，这是"全国第一大难题"），这就为南方那些已经或即将到达创作力顶峰的作家们造就了更加广泛的读者群。由政府资助的反映南方工业城镇中佃农与工厂工人状况的照片汇编；介绍南方各州的种种手册、指南；在新政启发下对南方农村生活和民间文化所进行的种种研究；田纳西流域管理局（TVA）的大出风头，声名远播；各种各样的新闻综述与调查报告；而最主要的，还有像艾伦·格拉斯哥、威廉·福克纳、T·S·斯特里布林、尤多拉·韦尔蒂、厄斯金·考德威尔和托马斯·沃尔夫这样一大批风格迥异的作家的小说作品；——所有这些都纠正了人们对于南方和南方人性格所抱有的简单化观念。在三十年代的南方作家、政论家们的笔下，美国南方既不是一个一成不变的、死气沉沉的"南方"，也不是一个怪物横行、暴力频仍的毫无特色的地方，而是一个多姿多彩的"南方"，各自都极力反对牺牲自己的特色去适应现代化美国的要求。也正是在这十年期间，他们中的最伟大的一位作家威廉·福克纳终于在世界文学的地图上打下了他"自己生长的那片土地的一个小小的印记。"

新政时代的艺术补贴金也可以看作是想要通过容纳一国人民所共同享有的历史经验来进一步提高民族的觉悟程度的一种尝试。在考查了解民族遗产的过程中，联邦艺术专项计划利用照片和影片，以记实性的材料描述了甚至像美国这样富有的国家在滥用人力物力资源时有可能产生的后果。这些记实性的文献资料无形中让那些尚未完全同化的美籍移民、黑人及其"土生子"，获得了长期未能得到的承认，因而对第二次世界大战后这些年来的文化环境也产生了直接的影响。那些以装修公共建筑、绘制城乡风景画为职业的男人和女士们，那些将昔日奴隶们的种种轶闻故事进行改写加工、编制美国艺术装饰作品索引、或采集记录民间音乐的人们，那些以参予演出以西印度群岛为背景的哈莱姆改编本《麦克佩斯》和一部黑人摇摆舞作品《摇摆舞天皇》的人们，还有那些专门收集各地各州历史上鲜为人知的奇闻趣事的人们——他们本身就是一种新、老移民混合在一起的外来异族人的大杂烩；也同新政一样，代表了一种新的一致与统一。

这个年代最引起轰动的社会抗议小说，约翰·斯坦贝克的《愤怒的葡萄》(1939)，正是努力抓住了这种新的一致与统一。同多斯·帕索斯的《美国》三部曲（于1930、1932、1936年分别出版，1937年出版合集）刚好相反，《愤怒的葡萄》作为一部在写作技巧上富于创新的，描写1900年至1930年间美国商业主义及其剥削行径的、悲观主义的小说，作为三十年代美国文学的主要成果之一，斯坦贝克这部在写作手法上较之《美国》三部曲更加精巧、也更加富于伤感的小说是积极有益的，它激起人们在保守的反对势力面前产生一种人道主义的义愤，却并未丝毫损害他们对于这个尚可救药的国家的信心。《愤怒的葡萄》这部小说，以俄克拉何马和得克萨斯州许多农民家庭在连年干旱、尘暴的袭击下，被迫背井离乡，像旅鼠一样，外出逃荒流浪，最后来到加

754

利福尼亚的希望之乡这一史诗般的苦难旅程为背景，将三十年代的许多生活经历和多种主题谱写成了一部和谐有力的交响乐。乔德一家正是那个“愤怒的年代”里许多流浪迁徙“大军”的移民队伍中的一员。小说大量描述了种种灾难与不幸，赞扬了普通人的勇敢精神和善良本性，并且有力地提出了那一时期的道德的迫切性问题；最为重要的是，小说把经济大萧条这个三十年代压倒一切的重要事实同美国的民主传统紧密地联系起来了。

远比共产党员作家更令人信服的是，斯坦贝克运用地道的美国话来表达自己的激进的思想言论，并且通过大多数具有代表性的、公众都能理解的情景来剖析、阐明社会是如何的不公正。共产党的评论家们称赞斯坦贝克创作了一部革命的小说，但是很显然《愤怒的葡萄》是一部罗斯福新政的，而不是斯大林主义的艺术之作。它所着力谴责、鞭挞的，与其说是“资产阶级剥削者”，倒不如说是“经济上的保皇派”。对于这部小说来说，得力于十九世纪改革家们的狂热的进步主义比得力于卡尔·马克思更多。甚至这部小说中的象征主义也带有新政的特点（例如，移民们唯一的避难所是政府设立的难民营）；而斯坦贝克在表述他那纯粹美国式的激进主义时，全然没有借助于那些使美国人感到生疏刺耳的左派陈词滥调（诸如“劳苦大众”、“资本家的走狗”之类）。他的一些夸张做作的对话和叙述有时难免流于伤感，不过，他所表现的主题——即：美国人必须把自私贪婪抛在一边，齐心协力地去拯救自己的国家和自己的灵魂——都赢得了读者们，即使是并不赞同他这套秘诀的读者们的衷心的响应。

三十年代并不总是被人们认为是富有不寻常的创造性的年代；这时期创作的文学名著很少可以说是由于新政的影响而写成的。事实上，这时期取得的那些伟大的文学成就，——如：罗伯特·弗罗斯特的《又一片牧场》（1936），华莱士·斯蒂文斯的《关于秩序的思想》（1936）和《带兰色吉他的人》（1937），厄内斯特·海明威的《胜者无所得》（1937），以及威廉·福克纳的《弥留之际》（1930），《八月之光》（1932）和《押沙龙，押沙龙！》（1936）等，只列举这几位就足够了——似乎和经济大萧条的问题都没有直接的联系。不过，这时期的某些杰作在出版问世时虽未得到应有的评价，却更加明显地描述了一个病态社会的种种情况，如：纳撒内尔·韦斯特的充满野性而卓具才华的小说作品，亨利·罗思描写一个贫民少年的，极富感染力和现代主义风格特色的作品《权且称作是睡眠》（1934）以及詹姆斯·艾吉创作的、并配有摄影家沃克尔·伊文斯拍摄的照片的作品《让我们现在来赞扬名人吧》（1941年出版，但在那以前五 755 年就已开始创作）。上述的最后一部作品，表面上是对阿拉巴马棉农生活的剖析，实际上，它既是对几个一贫如洗的自耕农家庭的深刻而全面的描述，也是对人的精神的一曲充满抒情意味的颂歌。这些作品都使人联想到，在充满着矛盾冲突的动荡不安的三十年代，即使是那些迷恋于严酷而富悲剧性的主题的作家也对自身和他们国家的未曾预料到的巨大生命力感到惊奇。

二十世纪三十年代的经济大萧条给整个的这一时期投下了一层巨大的阴影。而四

十年代的压倒一切的重大事件则是第二次世界大战。由于日本人轰炸珍珠港(1941)才迫使美国不得不正式参战；不过，至于严格意义上的中立立场，美国早在1939年德国入侵波兰后不久，就已经开始放弃了。由于罗斯福的国内计划受到日趋保守的国会的阻挠，美国经济仍然在混乱中挣扎着。不过，在美国正式参战反对轴心国的前夕，她的经济却已经开始复苏了。罗斯福就曾公开宣称，“新政博士”已经完成了他的工作。现在，“战争胜利博士”将要取代他；并准备劝说那些顽固的反对分子，形成一个有效的反抗法西斯机器的政治联盟。在1941年和1945年之间，整个国家，包括大多数作家和知识分子，都穿上了真正的或象征性的军装，俨然一个个都披挂上阵，“为国家的生存而战”。

在珍珠港事件以前，文学界并不是完全一致地支持美国介入这场战争的。在共产党员作家们看来，这场战争，在1941年六月德国人侵犯苏联以前，一直都是“伪造的假象”或是“具有帝国主义性质的”，他们滔滔不绝地发表各种言论反对这场战争。甚至那些无党派的自由主义人士，尽管他们毫不含糊地反对法西斯，同情被围困的英国人民并且一直在为西班牙和捷克斯洛伐克“被出卖”给纳粹分子这件事而深感悲痛，这时也在是否放弃中立原则的问题上，表现犹豫，迟疑不前。不过，1940年间法兰西的溃败与陷落这件事，给所有那些曾经期望看到在没有美国的参与下，希特勒的第三帝国被击败而垮台的人们敲响了警钟。德国人有可能取得速胜的前景使万维克·布鲁克斯、路易斯·芒福德和阿契博德·麦克利什等等这样一些作家不得不行动起来，强烈要求美国人在德国军队征服整个欧洲和奴役全世界之前，直接地援助同盟国，打败法西斯。

麦克利什的散文集《缺乏责任感的人们》(1940)就是美国作家直接介入的明证，在当时就挑起了一场激烈的文学大论争。他在文中指责说，作家、艺术家们这些年来，由于散布种种对政治文化理想的怀疑情绪，造成一种道德上的真空，因而削弱了整个国家反对各种外来的有毒的思想的抵抗力。他特别指责海明威和多斯·帕索斯的小说作品，说它们的最严重的影响作用就在于它们“更加会使民主力量在法西斯主义面前解除自己的武装。”麦克利什也承认，海明威和多斯·帕索斯“是我这一代人中最优秀、最敏感的人物”，他对这两位小说家所进行的令人沮丧的指责，理所当然地遭到了人们的回击与反驳。埃德蒙·威尔逊把他的这种责难斥之为胡言乱语，并且对于麦克利什竟然指责美国作家“在虚假伪善的语言文字已经危及自身时还不能削弱它们的这种作用”的行为尤其感到气愤。德莱特·麦克唐纳德，当时是《党派评论》杂志的一名编辑，也严辞驳斥了麦克利什的“极权主义的”论点，与此同时，其他持相同思想观点的评论家们都纷纷发表看法，反对那些想要“把文学都变成某种‘星条旗万岁’之类的东西”的、文学上的思想专制者。

756

代表着积极的、充分肯定生活的文学的一方，反击麦克利什的进攻的这场风波可以看作是民族文学的倡导者和文学上的形式主义者之间长期冲突斗争的又一个插曲，也是过去三十年代关于艺术与宣传是否具有一致性问题的大辩论的延伸与继续。按照

他们的对手的说法，法西斯主义的威胁早已把这些文学干预论者变成了分不清作为国民的艺术家和作为艺术家的艺术家之间的区别的所谓“评论家兼爱国主义者”。正如他们已论述过的，这是一个大的失误，无形中使那些作家、评论家成了像亨利·R·卢斯之类的地缘政治学家的同盟者，成了《时代》周刊、《生活》杂志和《幸福》杂志的出版人和鼓吹美国未来的经济政治霸权的声名狼藉的预言家。显然，伦多夫·伯恩叮嘱作家们千万不要投入国家的危险怀抱的忠告，全都被忘记了。

尽管如此，国家对文学思想的高压强制力量，从种种迹象上来看，1941 年表现得不如 1917 年那样明显。在 1917 年，威尔逊政府专门招集了一批“搞宣传鼓动的能手”，并通过了一系列严厉的法律来压制不同政见。而在 1941 年，所有各党派、各个社会阶层都是在不涉及反对一个共同的敌人的情况下而动员起来的，他们认真地参加战争活动，头脑十分清醒，完全没有所谓未来的“平民世纪”之类的幻想。这时期的战争小说，把美国士兵描写成一种大好人和大坏蛋的混合体，一种尚未受到思想意识形态影响的混合体。最初的一些有关战事与入侵行动的报导文章，在风格气质上是海明威式的，文中记事详实，朴素无华，而且十分谨慎地不使用鼓吹爱国主义的华丽词藻。厄尔尼·派尔写的真切动人的战斗日记，伊拉·沃尔弗特和理查德·特里格斯克斯的关于残酷可怕的太平洋战争的描述以及玛莎·格尔荷恩写的战地医院即景等，实际上正是当时已经在一些“作家士兵”——如：詹姆斯·琼斯、诺曼·梅勒和约瑟夫·海勒——的头脑中酝酿形成的美国战后小说的先声。一个遭受战争灾难的世界令人毛骨悚然的可怕景象，在人们面前呈现出来，这是对人们关于人性的纯真与善良的未经考验的信念的挑战，并且好像也是新加尔文主义关于原罪的主张的佐证。

雷恩霍尔德·尼布尔，一位杰出的神学家，在他的一系列曾经引起广泛讨论的著述、演讲中，对于这种有关人类处境的悲观看法是表示赞同的。作为民主集体主义的一名早期倡导者，作为有益的社会变革的可行性理论的一名合格的信徒，尼布尔曾经探寻过这种种途径，力求大体实现一种完全不受乌托邦模式局限的小康社会。在慕尼黑不光彩的妥协协定之后，他越来越深信“那不可避免的人类生存悲剧和那无法克服的人类本性的非理性”是必须加以正视、勇敢面对的。制度与习俗都是邪恶不善的，因为人也是邪恶不善的。 757

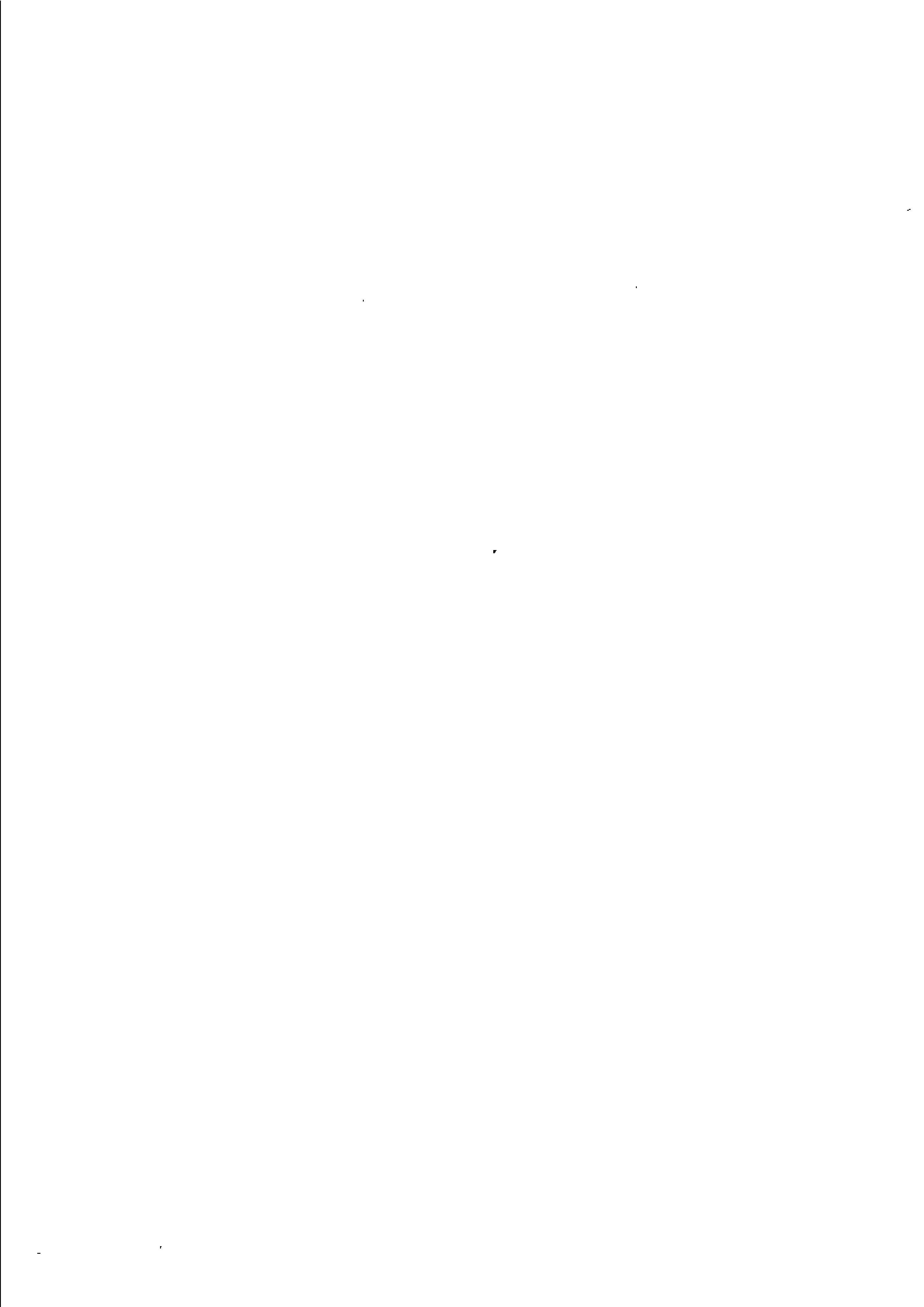
那些直接从战场上不断涌现出来的各种各样故事和报导——向许多知识分子证明：尼布尔关于原罪的思考与推理是十分准确的；解决社会问题，纯粹依靠世俗的方法是远远不够的。尽管尼布尔仍然在不断地宣扬社会正义，支持各种自由开明的计划方案，但是，他的著述却激起人们对那被评论家莱昂内尔·特里林后来称之为“自由想像力”的东西发起猛烈的进攻。尼布尔使用的那些主要术语（诸如：“反讽”，“悲剧意识”，“错综复杂性”，“含混”）后来终于又在一种战后颇有影响力的，以T·S·艾略特的宗教正统观念为支柱的文学批评流派，即新批评派的词汇中重新出现。在“人是生性堕落的”这一理论颇为流行的那些社会集团中，三十年代曾经占据主导地位的自然主义，很快就遭到人们的冷落。

令人感到十分奇怪，并且尚未引起知识界注意的是，一种比那些重新活跃起来的文学传统论者的学说更具有反集体主义性质的，同样也是一种反宗教的哲学的通俗表现形式，在四十年代早期开始吸引了一大批“地下读者”。艾恩·兰德的《源泉》(1943) 就是这样一种哲学思想的通俗表现形式。这部粗制烂造的传记小说具有荷马史诗和广播剧一般的情节，描写一个笃信尼采哲学的建筑师如何艰苦创业，最终取得胜利的故事。它既是对于集体主义、利他主义和神秘主义发动的一次三向交叉火力的突袭，也是对“合理的私利”的一种褒扬与赞美。这部传记小说的主人翁，为了表明自身人格的高尚，不惜炸毁他新建的住宅区，因为一些“平庸之徒”居心不良、有意搅乱了他的设计。后来，陪审团轻易地接受了他那与尼布尔的思想不同的，所谓“幸福是一种不可剥夺的权利”的论断，莫名其妙地宣布他是无罪的。

1945 年，也就是在艾恩·兰德发表他这部自由颂歌两年之后，罗斯福总统逝世，广岛上空爆炸了一枚真正的原子弹。罗斯福之死标志着一个时代的结束，而原子弹的爆炸则标志着另一个时代的到来。从 1930 年至 1945 年的十五年间，美国人对于罗斯福的确定无疑的存在早已习以为常了，他是美国人的信心之所在，充分体现了他们关于“被遗忘了的人”必能各得其所和政府的大门应能向所有人开放的温和的愿望。从广岛事件以来的这些年中，事实证明“原子弹”的确远比哈雷慧星更加具有不祥的预兆性，它仍然继续在使全世界感到忧虑和不安。

丹尼尔·艾伦 撰文　　朱通伯 译

Ⅱ. 乡土色彩、种族特点和性别问题：不同文学群体之相互比较



被贬低了的乡土特色

如果要我们说出美国各个地区的名称，那么，几乎每个人大概都会回答说有新 761
英格兰地区、南方地区、中西部地区和西部地区（或者说，西部边远地区）。也许这些就是我们通常所说的那几个传统的地区吧。其实，这些地区也并不怎么具有传统的意味。亨利·亚当斯在他那本不朽的著作《杰弗逊和麦迪逊执政时期的美国史》中，回顾了自 1885 年开始，上溯到 1800 年时的美国国家状况，他把这个年轻的国家划分为三个部分，即：新英格兰、中部各州和南方各州。其时，除了原来的十三个州之外，只增加了弗蒙特，肯塔基和田纳西三个州（俄亥俄州是直到 1802 年才被正式承认的）。这后两个州实际上就是美国的西部地区，在它们北面为西北地区，南面为南北战争前的西南部地区，包括现在的亚拉巴马州和密西西比州。除此之外，现在属于美国版图的其余部份，在当时实际上都是带有国际性质的，起初属于西班牙，稍后则属于法兰西。托马斯·杰弗逊从弗吉尼亚州的蒙蒂塞洛朝山峦起伏的远处望去，看到的只是那一直延伸到山外的西部地方。他一手筹划、办理了所谓"路易斯安那土地购买计划"，以便尽可能把西部地方全部收归美国所有。1820 年的密苏里协议不得不将原先美国南北部之间的分界线（即梅森——狄克逊分界线）在主张废除奴隶的自由州和主张维护奴隶制的蓄奴州之间向西推移之后，美国就从一个以东、西部为中分线的国家变成一个以南、北部为中分线的国家，难怪杰弗逊在晚年就预见到合众国最终必将发生分裂。这样一来，美国北方各州扩大成为西北地区，而南方各州则扩大成了西南地区，它们相互竞争，极力为自己一方增加更多的州。这种竞争在进一步加深地区间的冲突的同时，又大大地推进了美国西部的开发进程。

随着加利福尼亚在 1850 年被接纳为美国的一个州，一个号称"西部以外"的西部地区终于出现了，尽管这时它还不能算是中西部地区。正如我们今天所知道的那样，中 762
西部地区是在内战以后才发展起来的，而且当这一地区形成之时，它已经不是真正的中西部地区了；不过，或多或少还可以说是原先的西北部地区。昔日的西南部地区也

已不复存在，它是战败了的南方邦联的组成部份；南方邦联在经历了极为不幸的组建国家的试验之后，先后将已经加入邦联的各个州列入自己的管辖范围。两个边沿的州——肯塔基州和田纳西州——并不算属于中西部地区的。在一般美国人的心目中，即使就这两个州本身而言，也仍然属于南方而不属于北方。接着，又出现了西部地区，这一地区逐渐演变成为在内战以前就已存在的各自由州以外的新兴的州；同时，在这之后又逐步开发、建设了一个比以前任何时候都更加具有东部特色的中西部地区。当美国向太平洋地区迅速推进的时候，文化上种种怀旧与回顾的逆流却反而转向了东部地区，于是弗吉尼亚同新英格兰之间的关系，在西部美国人看来，恰似昔日的英国同殖民地开拓者之间的关系。

只要看一看那些似乎是传统的地区在其形成的过程中如何变化不定，就会承认我们关于地区与区域的看法仍然要受种种困难因素的制约。即使在内战中，北方和南方断然分裂的形势下，新英格兰也从来没有放弃自己的特色而变成一个北方地区，不过，在新英格兰正要被罗盘定向法粗暴地划定其地区归属时，它只不过是东北地区的一部份而已，产生这种变动的主要因素是由于人们可以用空调设备来调节气温而使一个新的西南地区——即太阳地带——的存在成为可能，并且进而使这一地区有可能扩大工业生产和成为退休人员的居住区。太阳地带的繁荣兴旺把得克萨斯（历来就不完全是属于南方）也纳入了西南地区的范围，而使内战前的南方变成了西南地区。这并不是说所有这些分界线全都是新的。美国境内的地势从一开始就是向西南延伸的，沿着阿巴拉契亚山脉，从怀特山一直延伸到密西西比州北部。大家都应牢记，梭罗这位曾经当过勘测员的作家，每当他外出散步时，总是让他罗盘上的指针指向"南——西南"方。

关于地区、区域形成问题就谈到这里为止吧。至于文学中的乡土色彩或地区性问题虽然同政治上与地理上的区域分布问题有关联，但毕竟是不相同的另一回事。首先，它涉及到语言问题，而语言又正是美国的一个主要问题。这个国家从建国之初一直到今天的整个历史过程，都不过是英语的一个区域和一种方言地区而已。从文字上说，美国已经跻身于世界民族之林，其重要的文献——《美国独立宣言》和《美国宪法》——都是用英语写成的。那时，摆在美国作家面前的一个主要难题是如何努力来为这个没有民族语言的国家创建自己的民族文学，这正如学者、批评家们曾经想要把英国文学和美国文学区别开来一样，是十分困难的。这并不是说美国文学完全不存在。如果说美国作家们对于用英语进行写作感到苦恼的话，那么，他们决心并力求保持一个美国人的本色则是他们深感光荣的。美国是他们生长的地方；尽管这个国家有多种方言存在，但是，从英国的角度——即从一个外界的角度——来看，这些作家却全都是美国人。

763

不过，从美国国内的角度来看，情形就大不相同了。在一个语言上富于地区性并具有全国一致的共同特征的国度里，各个地区仍然有可能发生变动，各自成为独立的国家。一直到美国内战用武力将这个问题强行解决以前，各个州、各个地区都存在脱

离联邦、闹独立的可能性，尽管这种倾向是多么危险和不得人心。新英格兰在哈特福德代表会议上，当联邦党中的一派聚集在一起研究退出联邦的问题时，就曾经反复进行过酝酿。其时，只要退出联邦的可能性还存在，狂热的带有闹独立性的地方主义情绪就会不断郁积下来，随时都可能爆发。事实上，这种地方主义情绪最终不是在新英格兰，而是在南方公开爆发出来了。虽然一直到南方以惨重的代价进行了四年另立国家的试验之后才得以消除分裂联邦的可能性，但是，内战毕竟将这种可能性永远地加以消除了。如果说在这场战争中取得了废除奴隶制的胜利，那么，分裂联邦的可能性也从此永远的消失了。

在内战以后，也就是说在战争正在取得节节胜利和战争完全胜利后，正如我们今天所想到的那样，由地区取代了曾经导致全国性冲突的极端地方主义。所谓地区，就其内战后的含义而言，是指不仅已经失去了带有国家性质的政权，而且也已经丧失了成为另一个国家所需要的政治力量的那些地方和区域。在这方面，确实存在我在本章标题中提到的“被削弱了的”情况。在内战以前，地方性的冲突与争斗所反映出来的问题不只是南方越来越坚决地要退出联邦的问题，事实上要比这个问题复杂得多。它也暴露出北方，特别是新英格兰同样抱有一种想要充当民族精华和国家本体的要求。正因为这样，约翰·格林里夫·惠蒂埃才会以一种怡然自得的心情写下了《马萨诸塞致弗吉尼亚》那首诗，明确断言“在海湾州，见不到镣拷与枷锁，——在我们国土上，没有一个奴隶！”亚伯拉罕·林肯本人的讲话就倾向于把这个国家的合乎逻辑的区域划分，连同一种全国性的联邦（后来还加上解放奴隶）的道义责任，看作是这个国家的一条天经地义的原则。

在内战将要爆发之前，威廉·狄恩·豪威尔斯曾经来过新英格兰，所以，后来他在1900年回顾新英格兰的文学状况时，才会在《文坛挚友与故旧》中写下了这样一段话：

> “毫无疑问，波士顿城尽管在人口和财富方面有很大的增长，但文学上的重要性却显然已经大大地降低了。我认为，当今的波士顿，即使是在在法学、自然科学、神学和新闻业方面，具有文学禀赋的，才华卓著的人物，也不如以前那样多了，虽然我并不相信现在在波士顿，优秀人才会比以前更少、更弱。不过，我刚来波士顿的时候，所有那些才思横溢的人物都或多或少地具有文学禀赋，而且，那时候，最杰出、最有才华的优秀人物都集中在文学方面。这些人都以成熟的完美性充分表达了一种文明、一种在思想信念上已经形成并在一系列优秀著作中加以论证了的文明。然而，那时候的所谓‘成熟时期’正是后来才迟迟显现出来的文艺颓废时期的开始。新英格兰已经不再是一个自成一体的国家了，也许永远不会再出现任何类似于民族文学这样的东西了。我们很可能还要经历好几个世纪才会在整个国家的生活中，在和新英格兰生活完全不同的美国生活中，形成一种类似于民族文学的东西。也就是说，还需要经过一段相当长的时间以后，丰富多样的美国生活才会得以充分地体现在

764

像霍桑那样的想像力、爱默生那样的机智、朗弗罗那样的诗情以及惠蒂埃那样的预言、霍姆斯那样的优雅和洛威尔那样的幽默与仁爱之中”。

尽管豪威尔斯对这几位作家的评价，——只有霍桑和爱默森，属于我们将要继续讨论的作家之列，——我们还可以作这样或那样的补充修正。但是，他关于新英格兰的观察和分析是十分可取的。豪威尔斯本人是作家出身，曾经跻身于声名显赫的波士顿文学圈子里，不仅在那儿成功立业，而且简直成了那个圈子的一个继承人，因此，他对于它所具有的地区性和全国性特点，观察了解得非常真切。不仅如此，他还认识到自己所继承的这个时代正是新英格兰的声望与权威走向衰落的时期。这在 1865 年至 1900 年之间就已经显露出来了。其时，文学的现实主义、乡土主义和地方色彩成了美国文学的主要特征；这也是豪尔斯本人所大力维护、大力提倡的。因此，他的这些看法的深刻含义是十分清楚的。文学现实主义与乡土主义不仅伴随着一个地区的影响力的衰落而同时出现，而且，单靠它们对于乡土生活的忠实性已经不足以使它们成为一种民族性的文学了。

豪威尔斯还在这里有意使用了一个农业上常见的隐喻来说明新英格兰地区影响力的衰退，认为这个地区早已达到“熟透了”的阶段，真可谓“瓜熟蒂落”，正开始枯萎、走下坡路了。豪威尔斯实际上是在写一部他个人的亲身经历史，因此，这个隐喻也许只适合于他的意图，不过，事实上，他写的也是一部范围更加广泛、内容更加丰富的美国史的一部份。他所谓的新英格兰“熟透了”的时期就是历史上号称的美国内战时期。这场内战，不仅给南方带来惨重的失败，而且几乎是同样地结束了新英格兰的显赫一时的支配地位。过去曾经称作东部、南部或西部的地方，现在都成了一个个不同的地区了。就其历史渊源而言，这里所说的“不同地区”实际上也是由于它们各自作为国家的潜在能力的丧失而造成了一种纯想象的空间。于是，一种政治上的可能性，变成了一种文学上的可能性，广袤辽阔变成了狭窄、闭塞，未来变成为过去。这就是各个地区在其演变的过程中所显现出来的种种损失——或者说，种种得失吧。

由此看来，哈里叶特·比彻·斯托夫人这位作家的创作经历格外显得富有意义。她是以一个乡土作家在内战前开始自己的写作生涯的，第一部作品《新英格兰速写》于 1834 年发表在詹姆斯·霍尔的《西部杂志》上。就在那部短小的、耐人寻味的处女作的第二段文字里，作者表示要决心避开罗曼斯式的异国情境描写而宁愿用力去表现平 765 凡、真诚、朴实无华的乡土风情时，称她自己的这部作品不啻是“一股小小的爱国主义的清风”。显然，乡土主义和民族主义是具有共同一致性的，对于这样一种一致性和它所显示出来的强大威力，豪威尔斯是不会忘记的。此后，一直到 1843 年，斯托夫人才得以将自己所写的一系列新英格兰随笔和见闻录汇编成册，以《五月花号》为题出版。在她刻意描写纯朴的新英格兰乡土生活以及人物的种种风趣与美德的那一卷随笔中，清楚地表明自己继承了过去清教徒传统。不过，随着《汤姆叔叔的小屋》在 1852 年出版问世，她便潜心研究和表现当时面临的重大社会政治课题，与此同时，她不再

写作乡土人物素描、特写之类的东西，转而从事一些情节离奇、感情夸张的长篇小说的创作。在这一过程中，她竟然十分成功地克服了地方主义的偏见，在南方发掘到一种现存的历史与社会的罪恶，并以此将她从清教徒前辈那儿继承下来的罪恶感全部倾泻出来，使自己获得解脱。如果说，按照她的看法，南方种植园主直接负有罪责，应当受到谴责的话，那么，加尔文教的那个一意专横的男性上帝，无疑也应受到人们的诅咒和指责，何况他表现出来的冷酷无情丝毫不亚于那些从年轻姑娘身边夺走未婚夫、从母亲怀里抢走婴儿的南方种植园主。

斯托夫人刚一完成《汤姆叔叔的小屋》这部作品就立即着手写一部新英格兰题材的小说，不料在这时却又深深地陷进了她那部小说所反映、预测过的、并在相当程度上促成了的社会事件的狂风暴雨之中。这样，一直到1859年她才完成了第一部以新英格兰为题材的小说《牧师的求婚》；接着，在随后的数年中，她又陆续创作了几部以新英格兰为背景的长篇小说。她最大的宏愿是写一部近似于小说的新英格兰史，包括从美国革命至1818年康涅狄卡州僧侣政治解体的各个历史年代。这并不是说斯托夫人赞成僧侣政治，其实，她并不赞成。不过，她十分钦佩僧侣政治和清苦修行的道德精神，深切感到僧侣政治的消失实际上意味着新英格兰地区那颗跳动的心已经不再跳动了。尽管关于美国以往的历史是新英格兰传统的不断延续这个问题，曾经不可避免地发生了一场争论，但是，这场争论的目的只是想要明确承认，正直诚实的新英格兰性格早已发扬光大，使整个国家增色不少。如果说她通过自己所写的充满激情的情节剧曾经预见到内战的爆发的话，那么，她凭藉那富于想像的识别力也预先估计到了内战后乡土文学将面临的命运；她认为，新英格兰地区在为建立一种具有爱国意识的民族文学提供了种种可能性之后，这个地区将很快会成为浪漫传奇故事中所描述的那种颇具典型意义的昔日的象征。斯托夫人在创作意图上这一转变在1855年，即《草叶集》出版问世的那一年，就已经清楚地显示出来了。这一年，她重新发表了她那本有浓郁乡土气息的随笔、散文集，不过，这次新版用的书名改为《五月花》，好像有意要强调昔日那刚毅的、不屈不挠的清教徒个性已经发生了变化，变成了一种在坚定的早期殖民者开垦的贫脊土地上开放的娇嫩柔弱之花。

不管怎样，斯托夫人又一次充当了预言家的角色。联邦的胜利意味着原先各自独立的地区和各个州都先后归属联邦政府的管辖，不过，它们归属联邦政府的方式，本来是会令杰弗逊也像他曾经面对奴隶制问题为国担扰一样而深感焦虑不安的。两个极 766 其不同、相互对立的地区，新英格兰和南方地区，——围绕着它们所发生的地方性争斗与冲突，曾经十分引人注目——无论在政治上还是在经济上都受害非浅。在全国性的大选中，马萨诸塞州和弗吉尼亚州一度是政治权力中心，后来这个中心转移到了俄亥俄州，并从这里产生了一届又一届的总统，一直到沃伦·格默理尔·哈丁当选之后，美国才终于能够同这一切纷争告别。

所有这些又把我们带回到威廉·狄恩·豪威尔斯的问题上来。他出生在俄亥俄州，

南北战争这几年他是以驻威尼斯领事的身份在意大利度过的，他担任这一职务是对他为林肯撰写竞选总统的传记的一种回报。他从意大利回国一年之后，于1866年出任《大西洋》月刊的助理编辑。豪威尔斯是个极有抱负的人，他在受命为他所任职的一家哥伦比亚报纸采访报导新英格兰工业状况的名义掩护下亲自去朝拜了这个他心目中仰慕已久的文学偶像们的故乡，再次回到这个他十分熟悉的全美最具影响力、作家阵营最强的文学创作基地上来了。不管新英格兰在内战后的结局中正在失去或将要失去些什么，在这块土壤上孕育出来的文学果实是不会泯灭的。如果说新兴的中西部文学所蕴含的力量充分地反映在豪威尔斯这样的文学天才的造就与成长上面的话，那么，新英格兰的力量就在于它能够为这样一位作家提供施展才华的机会。在豪威尔斯迁移到纽约之前，在波士顿居住了二十三年，成为当时最优秀，最具实力的作家之一。尤其重要的是，他成了美国文学史上最有才华和影响力的一位编辑——其所以如此，是因为他不仅对美国文学的状况十分熟悉，而且也十分了解他同时代的每一个优秀作家，和他们都有一定的交往，还因为他能够紧跟国际上文学发展的趋势，做到与世界文学同步前进，并善于吸收、推进和捍卫他那个时代占主导地位的文学运动——现实主义。他决意要把美国最优秀的文学全都吸引到《大西洋》月刊上来，于是，他很快就认识并且看准了马克·吐温和亨利·詹姆斯这两位作家，他们都以自己的方式——前者对于陈腐的道德清规怀有本能的、彻底的敌视态度，后者则在艺术形式上力求完美与高超——从根本上瓦解了高雅斯文的新英格兰文学传统体制。

于是，新英格兰地区所保留的完全属于它自己的东西所剩无几了，这一点在豪威尔斯和其他有文学眼光的中西部人眼里是看得很清楚的。现在新英格兰的地位已经降低了，只不过是一个正在向太平洋地区延伸的联邦里的一个外省小地方而已。他作为鲁泽福尔德·海依斯和詹姆斯·戛菲尔德两人的朋友，利用自己的政治影响力为他多年的老友和保护人詹姆斯·罗塞尔·洛威尔谋得了一个驻英大使的职位，这件事在豪威尔斯那样的熟知社会和当地风俗人情的人物身上是不会留下痕迹的。他也清楚地看到，随着朗弗罗，爱默生和惠蒂埃的相继去世，美国文学巨星正在多么迅速地一个一个陨落啊！不过，正是由于豪威尔斯以推行现实主义为己任，并且立志要把现实主义作为他这一代人奉行的一种民族文学的思想体系，才使他能够充分赏识和支持来自乡土地方的文学。在现实主义针对浪漫主义和多愁善感的浪漫传奇文学所进行的长期斗争中，乡土文学逐渐成为从属于现实主义文学的一个分支。在由豪威尔斯辛勤耕耘，大力帮助下所创建起来的文学史册里，乡土主义文学成了范围更加广泛的民族文学的一个小小的组成部份，它所反映的，与其说是浪漫传奇的华丽浮夸与异国情调，还不如说是已被贬低了的习惯与秩序。此外，乡土文学运动还提供了一个新的天地，在这个新天地里，豪威尔斯赖以安身立命的新英格兰地区仍然能够继续充当全国的向导。

耐人寻味的是，对于乡土文学运动贡献最大的几个作家全都是女作家，因此，把她们称作是哈里叶特·比彻·斯托夫人在文学上的后裔是并不过份的。像斯托夫人一样，她们的作品都是以新英格兰为背景的。同她一样，她们不仅善于观察、识别那些

充满乡土特色的生活场景，而且尤其重要是，她们对于当地的乡音俗语十分熟悉，具有特别敏锐的鉴赏力。不过，她们却给乡土文学这种形式带来了某种类似于欧文、霍桑和爱伦·坡力图表现出来的艺术自觉意识。在她们的作品中，富于戏剧性的反讽和对心理动机的描述代替了感伤的情绪和陈腐的道德说教；富有地方色彩的人物典型也通过性格个性化的手段而得到进一步的强调，显得更加突出了。在萨拉·奥恩·朱厄特、玛丽·E·韦尔金斯·弗里曼和艾里斯·布朗等人的作品里，对于新英格兰的概括性描绘不啻是一幅表现社会的停滞与倒退的风俗图画，深刻揭示了那种既害怕变化，抗拒革新，又不屈服于旧的、传统的、社会与宗教的压力，带有几分疯癫、古怪、孤傲的性格心理。原先那种霍桑式的清高与孤独仍然保留着，不过，已经完全没有讽喻的意味了，老一套相沿成习的形式依然存在，但是所使用的方言俗语、写景抒情和人物刻划的手法，都更加精炼，更加准确有力。这几位作家苦心耕耘这片乡土文学的园地，尽了他们最大的努力。遗憾的是，这一地区不仅天然特色已日渐稀少，而且经济上也已很不景气，社会圈子也变得越来越狭小了。

尽管如此，这几位女作家除了取得上述种种成就之外，她们的真正价值还在于美国民族自由精神使她们能够摆脱那曾经以庇护者身份鼓励、支持过她们的男人文学界所追随的高雅斯文传统。诚然，对于她们来说，乡土地区是富于想像的表现力的一个避难所，但是，它同时又是把她们限制在原地不动的一座牢笼。如果她们被那些曾经支持过她们的编辑们冠以艺术家的头衔，并且从此不再以舞文弄墨的女文人（对于这类女姓，霍桑是颇有微辞的）身份在外抛头露面，那么，她们最多也只会被看作是代表某个不再有力量同强大的联邦的主要经济和政治相抗衡的地区的很不起眼的小作家。林肯正是这种强大的经济、政治势力的化身，他曾经称哈里叶特·比彻·斯托夫人是个弱小的女人，但同时他又说，正是这个弱小女人引发了一场大战争。的确，美国文学即使在E·C·斯特德曼或R·W·基尔德的保护指导下，或者，就这一点而论，甚至在W·D·豪威尔斯的保护指导下，也从未引发出一场如此规模的国内战争。 768

那么，这个具有鲜明新英格兰地方特色的运动在十九世纪最后的三分之一时间里情况又是怎样的呢？首先它是紧接着在美国内战之后在文学上出现的一个全国范围的具有鲜明地方特色的运动的一部分。其次，这个运动给美国文学中一个十分重要的组成部份即随笔、小品文和民间传说故事这类形式以继续发展的机会。欧文的《见闻札记》向人们表明，随笔、札记这种形式对于原本不过是一个英语地区的美国来说是很合适的。霍桑紧随其后，曾经深受欧文的影响。爱伦·坡则在他写的一篇关于霍桑的《重讲一篇的故事》的评论中，对于民间传说故事这一体裁形式，从批评理论的角度进行了一番阐述，把它提高到艺术形式的地位。第三，这个运动为妇女在文学舞台上进行竞争开辟了一条康庄大道。最后，也为其他乡土文学作家提供了仿效的榜样。因此，到本世纪初，美国人的乡土观念和地区认同意识比以前增强多了。不过，在美国南方和中西部地区，虽然也有各种各样的乡土文学工作者和民间艺人，但是，他们既缺少一种强有力的文学传统，也没有一个像波士顿那样的能够给人以一种真正的文学地区

意识和地区形象的文学中心，尽管像托马斯·纳尔逊·佩奇这样的南方作家对当地方言运用自如，然而，他始终未能使自己作品的情节结构跳出历史传奇的窠臼。他对于旧的、过时的浪漫主义表现出一种天生的南方人的嗜好和兴趣，这虽然如实地反映了他维护南方历史传统的态度，但却使他陷入了一种虚构的形式之中，和当时占主导地位的现实主义思想理论完全隔离开来了。玛丽·诺阿里斯·墨弗里可以着意描写南方的山川景象，凯特·肖邦和格雷斯金可以着意描写新奥尔良，乔尔·钱德拉·哈里斯也尽可以用绝妙生动的黑人方言埋头写作她的动物寓言故事。但是，正是她们作品中那独特的地点和独特的语言使他们成了名符其实的乡土文学家。在美国中西部地区，爱德华·埃格尔斯顿的《胡齐尔人冬烘先生》表现的是一种与浪漫主义的故事情节相结合的再现人物语言性格特征的现实主义；而汉姆林·加兰，遵循豪威尔斯的现实主义"基本理论"——他称之为真实主义，——尝试写了一部大型的中西部地区编年史，却对别具地方色彩的表现形式缺乏精心的提炼与加工。

这里关于地方乡土文学运动所作的十分简要的描述已清楚表明，新英格兰地区在1900 年以前，即使在它的文学和影响力日趋衰落的时候，究竟还在多大程度上继续保持了它在美国文学中举足轻重的支配地位。新英格兰不仅拥有一大批互相连贯、一脉相承的文学杰作，这可以上溯到威廉·布雷德福的《普利茅斯开发史》；而且还拥有爱默生，霍桑和梭罗这样一批全国最优秀的作家以及朗费罗、洛威尔、霍姆斯和惠蒂埃这样一批足以证明美国诗歌堪与英国诗歌相媲美的杰出诗人。这些诗人又被称为学院派诗人，这一事实表明新英格兰的地域观念是多少么深地渗入到这个国家的书斋学府之中；于是，在著名的哈佛大学教师中才会有人敢于撰写一部论述新英格兰早期殖民者就是美国民主的创始人的美国思想发展史。同美国任何其他地区相比，新英格兰都更加明确地规定和表达了后来在内战中进一步得到发展的自由联邦思想。

769

尽管如此，这一地区却正在失去它原有的力量。如果说新英格兰对豪威尔和马克·吐温是具有吸引力的，那么，它同样也十分需要这两位作家所带来的充沛的活力来补充自己。新英格兰已经成了这样一个世界，在那里，人的躯体是思想、头脑的奴隶，人的生活远不如知识、学问重要，自然已被文化所代替，人的情感也是受道德所制约的，一句话，新英格兰地区完全成了一个优雅斯文之乡。新英格兰地区在道德标准和一般行为举止方面给人留下了深刻的印象，并且正为此而自我陶醉，变得洋洋自得，故步自封。

在爱默生、霍桑和梭罗的故乡，最能说明生活和文学领域里所发生的变化的一个事例就是：康科德图书馆于 1885 年作出决定，把《哈克贝利·费恩历险记》从书架上拿下来，停止借出，理由是这本书既背离了读者的欣赏趣味，又违反了时下的道德规范。接着，在那以后的第二年，这一地区的真正的天才，艾米莉·狄金森在阿默斯特镇悄然与世长辞，其时她还是个从未公开发表过任何诗作的默默无闻的人。接着，在1889 年，豪威尔斯最终离开波士顿迁到纽约去了，这标志着新英格兰作为在全国起主导作用的文学基地的重要性已不复存在了。

豪威尔斯决定离开波士顿也充分显示了纽约从那时以来一直到今天作为美国文学的首府所具备的优越性。它必将、并且已经成为一个激励和启发像豪威尔斯这样的作家去不断探索文学生活经历的地方。和波士顿不同，纽约从来就不是一个带地方性的或地区性的中心，它变化无常，富有扩张性、体现了大发展的无穷活力。作为一个文学首府，纽约并没有丝毫的地方乡土气息。至于它所包含的重要意义是什么，几位文学大师早已为我们提供了答案。欧文的《见闻札记》反映了作家游历英格兰的冲动和愿望，预告了欧文后来的游览、考察西部大草原的活动。甚至在库珀采用挽歌的手法来记述那注定伴随而来的印第安文明的衰落与灭亡时，也仍然以自己丰富的想像力描写了纳蒂·班波如何凭藉着一种无所不能征服的文明在向西部地区挺进。所以，班波临死时才能在遥远的达科达地方说，“就在这儿!”这几个字既是他对于神的使命的召唤所作的回答，也是他对于那漫无边际的西部大地上某一地点所作的断言和结论。麦尔维尔在作品里描写了万顷碧波的太平洋，让一个史诗英雄般的船长和他的水手们在大洋里作了一次环游世界的、虚无主义的航行。惠特曼的两只脚牢牢地踏在曼哈顿坚实的花岗地上，心怀整个宇宙，决意探索出一条通向印度之路。詹姆斯身上具有不少新英格兰式的斯文气质，不过，他从欧文那里，也从詹姆斯·R·洛威尔那里接受了世界主义思想。显然，他给欧洲带去的勇于进取的美国人所特有的那种不断探索冒险的勇气和力量，与其说和波士顿的精神气质有关系，还不如说更多地和纽约的精神气质 770 相关联。所以，亨利·詹姆斯把他的作品全集的纽约版当作自己整个写作生涯的顶峰，是一点也不奇怪的。

纽约既具有浓烈的美国色彩，又富有国际性和现代特征。就它那操着多种不同语言的人口和它那自我补充、不断更新的自我调剂能力而言，就它在资本投入上所处的不可动摇的领先地位和它那不断加速向未来推进的巨大活力而言，纽约乃是真正的美国力量的化身；这里我们借用哈罗特·罗森堡的说法，纽约可以说是一切新事物的传统发祥地。不仅如此，事实上，纽约曾经是、并且仍将是出版和通迅传播事业的无可争议的中心，同时也是一个完全意识到自身的个性特色的中心。纽约完全不像波士顿那样代表的仅仅是某一个地区，恰恰相反，纽约正是所谓地方乡土色彩的对立面，也是使乡土性色彩衬托得尽可能鲜明，使之形成强烈对照的一种威胁力量。由此看来，那些乡土地区同这座城市的关系就只能是一种对抗的关系。纽约也许可以公开表现这类对抗情绪，但却不会培养这类对抗情绪。

> 乡土地区在本世纪初仍然存在。依据这些乡土地区间的相互关系给这些地区下定义时，一个十分简便的方法就是通过一种经济上的典型交换方式来考察和衡量他们那固定的、具有鲜明的代表性的形象，力求准确地估计这些地区在政治、文化、道德上蕴藏的潜能与力量。新英格兰地区虽然在政治上很贫乏，不景气，但是，乍看起来，这个地区在文化和道德上却显得很充实而富有——正是这笔财富使新英格兰得以从相对说来很薄弱的经济基础中养

成了一种优良的品德。尽管新英格兰的工、农业生产已经在走下坡路，各种工厂纷纷向中西部地区、向南方迁移，农场主们也在继续不断地向中西部地区迁移，但是，新英格兰却为自己那“北方佬”所特有的善于从无到有，创家立业的朴实干炼精神而感到无比自豪。哈佛大学仍是新英格兰所拥有的最高学府，先后在这所大学就读深造的有罗伯特·弗罗斯特、葛特鲁德·斯泰因、托·斯·艾略特、康拉德·艾肯、华莱士·斯蒂文斯、约翰·多斯·帕索斯、E·E·卡明斯、詹姆斯·戈尔德·柯珍斯、查尔斯·奥尔森、罗伯特·洛威尔和诺曼·梅勒等人，只需列举像这样几个人的名字也就足够了。由此看来，哈佛大学在对于未来的作家们所具有的吸引力方面，如同它在对于过去历史的阐释、论述方面所产生的影响作用一样，都占有举足轻重的地位。不过这里最重要的一点是，新英格兰面对城市化扩展大潮已经深入到康涅狄卡、罗德岛和麻省的情况下，却仍然能够保持自己独具一格的田园特色。新英格兰的纯自然的田园世界在日渐缩小，只剩下缅因州、新罕布什尔州和弗蒙特州等几个州的美丽如画的自然风光了。在这些地方，无容置辨的、清一色的白色人种同教堂的白色尖塔和皑皑白雪的颜色混为一体，显得十分协调与谐和。但是，新英格兰那日趋萎缩变小的形象，在全国人民、特别是在新英格兰人的眼中，仍然是一个享有大自然和山乡农村的田园美景的好地方，在那里，每个人的权利依旧是十分神圣的。一个纯自然的田园风格的新英格兰之所以能够在这一带留存下来是有其深刻的原因的。爱默生和梭罗两人就曾经努力让康科德村超过那文人荟萃的波士顿。同样重要的是，波士顿同乡间地区之间的关系是一种在经济上和文化上互惠互利、相互依存的关系。避暑771 度假的人们纷纷闯到新英格兰来，这已经持续了一百五十来年了。而城里来的艺术家则一直在利用这儿的山川、海岸的迷人景色从事创作，算来也已有一百五十来年了。与此同时，新英格兰地方的农场主和村民百姓们也从每年来此避暑旅游的人们（而且近来还有来此过冬的旅游者）的身上得到很多的收益，赚了不少钱，当地人把来此渡假者看作是另一种经济作物。这样一来，到这个地区来的渡假者和新游客都不约而同地为新英格兰固定的、鲜明的田园风格引以自豪，并把这种自豪感注入到以新英格兰为题材的明信图片之中，作为将过去的往事留在现在的记忆中的一种方式。

然而，正是那过去的往事使新英格兰要在一个以纽约为文学中心的国家里和一个推行现代主义文学革命的世纪里繁荣起来，显然是力不从心的。其实，我们每个人都一致承认其作品既是大家手笔，又富于乡土色彩的唯一一个新英格兰重要作家就是罗伯特·弗罗斯特（他是在旧金山出生的）。不错，论资历，埃德温德·阿林顿·罗宾逊比他高，应排在他之前。而且，《本·琼生款待来自斯特拉福德的人》这首诗使他一举登上了那最终通向亚瑟王朝的旅程，他费力地写出了亚瑟王传奇三部曲；在此之前，罗宾逊早已塑造了一

系列真正拨动了新英格兰心弦的人物形象。罗宾逊的长处在于他善于把叙事体材料加工成抒情诗和十四行诗，以便使诗中的背景与人物成为读者强烈感受到的一种联想、推理的中心。然而，正是弗罗斯特，在自己整个漫长的生涯中，真正把新英格兰这片乡土占领下来了。他第一部诗集的书名《少年的意志》出自朗费罗的名篇《我失去了的青春》，这表明往往容易被诗集中那些富于浪漫情调的抒情诗所掩盖起来的恰恰是弗罗斯特同新英格兰乡土之间的深刻联系。而《波士顿以北》(1914)却是一本完全不同的诗集，它不仅展现了弗罗斯特在波士顿以北那日渐萎缩的、田园式的新英格兰所处的境况，而且还通过富有戏剧性的独白与叙述手法揭示了人物的种种孤独、潦倒、悲苦、凄凉的生活遭遇，他们身处最低的经济边缘，在行将被大自然重新唤醒的贫瘠土地上，无力地、或者说是勉强地挣扎着活下来了。这类题材同朱厄特、弗里曼等人，特别是艾里斯·布朗的短篇小说，具有深刻的相似之处，而在精神、细节上则多得益于爱默生和梭罗两位作家。不过，在诗歌形式上倒是把无韵诗转用来表现新英格兰大地和民间语言的乡土本色——似乎传统的英诗中那五音步诗歌形式也和柏树枝一样柔韧而易于弯曲，竟被一个男孩的意愿完全征服了。如果说弗罗斯特的诗歌形式把祖传英诗格律转用于乡土题材，这实际上就是把日常通俗的口头语提高到了诗的地位，使之进入了诗的领域。弗罗斯特在他整个诗歌生涯中，一直在继续不断地把一个独具特色的、一眼就可认出来的新英格兰融入各种传统的英诗形式之中。诸如无韵体叙事诗、戏剧性独白、十四行诗、抒情诗、押韵叙事诗、牧歌田园诗、讽刺诗和警句短诗等等形式，在天才的弗罗斯特笔下，都能得心应手，运用自如。在这整个 772 的创作过程中，他同这个乡土地区之间的相互关系，渐渐地也具有了像马克·吐温同密西比比之间的关系所具有的那种极端的重要性。罗伯特·弗罗斯特也像马克·吐温一样，充分意识到自己已经成了一位用自己富于幽默的智慧代表国家说话的全国知名人物。虽然，弗罗斯特没有因为自己是一个会令马克·吐温偶尔为之感到悔恨的那类诙谐幽默作家而受到指责，但是，他的作品却把贯穿在他那些实实在在的人物常识中的一股幽默情趣表现出来了。

弗罗斯特声称他并不是一个乡土本位主义者，而是一个地区性作家。与其说他是新英格兰地区的居民，还不如说他是这个地区的拥有者和主人。他把英诗连同一个正在衰落的新英格兰全都融进了一种新体诗歌之中，这种新诗看来似乎依旧是对于过去的一切的一种承袭。豪威尔斯在评论弗罗斯特的作品时就说过，他的诗是最新最新的古诗，始终充满了新鲜活力。不过，也许他还应该说弗罗斯特的诗又是一种古趣盎然的新诗。这种诗在节奏音律上，在力求摆脱斯文传统的枯燥乏味与道德说教的充满怀疑主义的态度上，都和过去的诗歌迥然不同，都具有自己的崭新的特点，它深入发掘当地平民百姓的通俗语言，把这种语言提高到美国诗人过去从未达到过的柔和睿智与美的

高度。广泛阅读弗罗斯特的各种题材的诗作会使我们深切感受到——甚至几乎可以说是领悟到——这些诗作就是新英格兰文学最终结下的硕果，或者，换句话说，这些诗作乃是新英格兰乡土派文学的终极与顶峰。

和新英格兰不同，中西地区部刚刚兴盛起来。如果说，在本世纪初，虽然新格兰在文化与道德方面十分丰富，但在政治上却颇为贫乏的话，那么，中西部地区则在政治与道德方面倒还相当丰富，但在文学上却显得十分贫乏。它从正在日趋衰落的新英格兰吸引了大批深知土地的无穷潜力的能干人才。此外，这地区的东部边界还同纽约和宾夕法尼亚州西部接壤。纽约中部和宾夕法尼亚的铁路系统成扇形展开，贯穿整个中西部地区，所以，从某些方面来说，中西部地区就是这两个中部州的向西延伸与扩展，一个州是全国的资本主义神经中枢，另一个州则是整个国家的基础的象征——独立宣言与宪法的诞生地，著名的瓦利福奇和葛底斯堡就在这里。同样重要的是，宾夕法尼亚丰富的煤和石油蕴藏量使这个州处于基础工业的领先地位。这个州连同沿海地带的费城和靠近西部边界的匹兹堡一起清楚地体现出了贯穿这个国家的整个中部地区，并一直延伸到加利福尼亚的第四号纬度线的基本特征，正如在D·H·劳伦斯笔下，那个处在一代权贵约翰·亚当斯和贵族后裔亨利·亚当斯之间，脸色褐黄的本杰明·富兰克林身上也鲜明地体现出了亨利·亚当斯称之为宾夕法尼亚精神——即亚当斯完全无法掌握的一种政治力量——一样。同这种政治力量直接相关联，中西部地区——它拥有丰富的土地、水、煤、铁资源——完全有条件利用其得天独厚的地理位置充分实现从蒸汽动力向电气动力的转变。在这个地区，工业基地正不断扩展壮大起来，773 这不仅在克里夫兰、底特律和芝加哥这些大城市表现得十分明显，而且在许多小城市里也是显而易见的。由于彻底体现了国民的自由性格，这个地区才能将它的道德福利与新教的价值观结合成为一种以提倡道德上健康成长和努力推进工业发展为宗旨的洋洋自得的严格的公民道德规范。尽管城市建设与工业化在这里有了长足发展，这个地区仍然保持了一个农业地区的强烈意识，不过这种乡村田园形象并不是和工业发展相对立，而是和工业发展联系在一起的。农业生产在这个地区既是一种商业性经营，也是人们的一种生活方式，它更多涉及的是农作物的生产，较少涉及农作物的收成、产量问题。

所有这些力量和优势加在一起，都用来创建一个与其地理特点相符合的标准地区：一个完全由中产阶级盘据并具有鲜明特殊性的中西部地区。英国人和欧洲人向来把美国人看成是生性会经商的人。亨利·詹姆斯就把他塑造的那个克里斯托弗·纽曼看成是这种商业性人的直接后裔，称他是标准的“美国佬”。这种做法无疑使得一些较为古老的社会阶层有可能既保持其高雅文化的理想，同时又可将正在兴起的中产阶级全然排除在高雅的文化之外。美国好些较古老的地区的情形正是如此——在新英格兰，名门贵族依旧处于举足轻重的地位，这是不言而喻的；在南方则毫不含糊地存在着奴隶制和种植园主阶级。由此看来，中西部地区尽管拥有自己的政权和道德财富，但是，它

在文化上却是十分贫乏的。在豪威尔斯时代，这地区主要的文学活动一直是围绕着探索和寻求一种次要的较低级的乡土主义进行的。洛威尔曾经鼓励爱德华·埃格尔斯顿研究如何运用方言写作；詹姆斯·惠特康姆·赖利在他的山地人诗集里发表了用山地方言改写的洛威尔名作《比格罗诗稿》。其实，这类文学最多不过使中西部地区变成了一个褪了色的新英格兰的翻版而已。

然而，在紧接着内战以后的这一时期中，那些将要在二十世纪头三十年内主宰美国文学的作家们，大部分都是在中西部地区出生的。诸如德莱赛，葛特鲁德·斯泰因、安德生、艾略特、刘易斯、海明威、拉德纳、菲茨杰拉德和薇拉·凯瑟（她虽然出生在弗吉尼亚，但却是地地道道的内布拉斯加人）等等，他们还只不过是在这个国家的腹心地带涌现出来的一长串作家的名单中排在前面的一批而已。他们成长的时期恰逢文学艺术上的现代主义革命正在欧洲蓬勃兴起。他们并不是南北战争以后人们所理解的那类乡土文学作家．不过，他们都直接参予创建了美国现代主义文学，他们来自中西部地区，而且是来自中产阶级的。

从某种僵化的老眼光来看，中产阶级在自己追求上进、向上爬的进程中，总是既回避现在，又避开过去。中产阶级既是所谓社会进步神话的创始人，又是这一神话的牺牲品，既把过去看成是人们正在设法加以摆脱和逃避的某种东西，也把现在看成不 774 过是自己这个阶级或这个阶级的子孙后代通向美好的境界的长梯上的一个梯级而已。它信守职业道德，奉行富兰克林的自我修养计划，在技术与艺术这两样东西中它更精通、更感得心应手的是技术、而不是艺术。中产阶级对于高雅艺术抱有一种本能的怀疑和敌视的态度，他们充其量只能把学会的某种艺术当作一种体面的有修养的标识，这种标识常常被高雅文化用来掩饰中产阶级的装腔作势和矫揉做作。

那么，一个命中注定或自己决意要做艺术家的人，处在这样一个阶级圈子里究竟该怎么办呢？我想出身中产阶级的中西部地区的作家的真情实感是同他们看到的平原大地和城镇的社会情况格格不入的。因此，他们对于艺术、对于那几乎像土地测绘师手里用来测量计算他们周围的土地的方格图纸一样抽象深奥的艺术知识，都怀有一种强烈的渴望情绪。

本世纪源自中西部地区的、占主导地位的文学作品的一大特点就是对于土地根本没有兴趣，似乎作家们早就知道土地已在多大程度上变成了纯粹的生产资料，早已不是一个自由的王国了。例如，德莱塞就是通过表现嘉莉姑娘离开小城镇到大都市去谋生的经历而把本世纪的最初一年作为他小说的时代背景的。嘉莉姑娘在这部描写诱骗的小说里，从头到尾都感到自己处在中产阶级的重重包围之中，始终都是在爱情与需要之间徘徊、摇摆着。德莱塞从中深切地认识到，中产阶级欲望的审美标准讲究的是诱惑的魅力，而决不是什么纯朴与自然。由机器生产制造出来的种种物质成品琳琅满目、异彩纷呈，构成了大城市的气派和力量，它有如一块磁铁，引诱嘉莉姑娘脱离了缺乏生气、充满惰性的乡村农家生活。在大城市里，更具普遍意义的自然法则在起着作用；在人们的个人欲望与需要远比饥饿显得更加重要时，犯罪与无知就变得无所谓

了。坐在摇椅里的嘉莉姑娘，来回不停地摇晃着，她的一动一静正好体现了这个大城市充满无知与罪恶的生活节奏。菲茨杰拉德，尽管和德莱塞完全不同，也在力求表现一种以诱惑力为基础的美学理论或审美标准。大自然、田园、土地，在菲茨杰拉德的作品里是几乎是不存在的，除非作为小说人物活动场景的道具——如草坪、树林、海滩等等这些东西，它们在那个把金钱看作是最后法宝的世界的多切分音节奏里呈现出活泼、热烈的生气。在这样一个世界上，最最自然的境界莫过于使自己变成一个神话形象，让想象力重新将自我拉回到对往昔的深深的追忆与怀念中去。

辛克莱·刘易斯则在自己的作品里仍然保持了对于乡土文学来说是极为必要的现实主义手法，不过，这种现实主义总是带有某种仇视的讽刺眼光。讽刺原本是那些曾经取得帝国统治权力的国家的一种具有代表性的文学形式。在奥古斯都时期的罗马，产生了贺拉斯；在路易十四治下的法兰西出现了莫里哀；而英国则在马尔伯勒公爵夺取了一系列重大胜利之后也产生了斯威夫特这样的讽刺作家。作为一个来自中西部地区的作家和一个在美国刚从第一次世界大战的胜利恢复过来的这一时期从事写作的美国作家，刘易斯自然会以这个地区的传统型的小城镇和新兴的大城市作为创作题材。他向人们揭示在眼前这个完全商业化了的世界里，那些高于地方特色的道德观念和优雅情趣最终都变得空洞无力，毫无生气了。土地、田园在刘易斯的小说世界里，甚至不是一种生产资料，而是一种不动产。大自然不过是各处城镇之间的一片空白的空间，或者是人们假日游览的一个风景区。即使这样好像还不够似的，伦·拉德纳更进一步使这一地区具有一种新的地方景象，向人们揭示出另外一个天地，在那里，当人们在为世界职业棒球锦标赛而奔忙的时候，他们早已把那原本是孩童们玩耍的游戏变成了一种商业角斗场。甚至像薇拉·凯瑟这样一个热情讴歌田园、土地的作家也清楚地看到，当拓荒者精神被资本所取代的时候，那田园、土地早已被一条条铁路和随之而来的商业利益紧紧地包围起来了。凯瑟作品中的叙述人和她塑造的种种敏感的人物全都自觉地意识到，他们对于壮美的大自然、田园、土地的鉴赏力使他们完全失去了自我抑制的力量和勇气。

如果所有这些作家，——无论是自然主义的、现实主义的、还是浪漫主义的作家，——都对一个性质上日趋商业化的乡土地区具有一种鲜明的地区意识，那么，在我看来，他们似乎并不比那些来自中西部地区的现代主义作家更加具有中西部地区的乡土特色。葛特鲁德·斯泰因出生在宾夕法尼州的阿勒更尼地方，青年时代是在奥克兰度过的，后来旅居巴黎，当她以断然肯定的语气坚持说"我为自己和素不相识的陌生人写作"时，她倒是真正地拨动了现代中产阶级的心弦，道出了他们的心声。在谈到奥克兰时，她说，"其实，那地方根本不存在。"这话可以说是完全针对第四十号纬度线上的、在哈里斯堡以西的情形而说的，也是针对中西部地区和中产阶级的情形而说的。由于我曾在中西部地区生活了二十年，同时，也由于我无可奈何地是个中产阶级（如同所有的美国人必然会感受到的那样，这其中的大多数人是很难忍受得了的），我当然知道，就在我完全明白葛特鲁德·斯泰因说这番话的确切含义的同时，所谓中

西部‘那地方’是确实存在的，她只不过是力图在作品中创造一种具有中产阶级特性，但又永远同中产阶级相脱离的“持续不断的现在”而已。在《美国人的成长》(1925)这部作品中，她把自己的幻梦用一种风格沉稳，刚毅而朴实的散文编织起来，全书是那样艰深费解，几乎是无法读懂的，——这种文体风格既抽象又深奥，和中西部大地上一个个深邃坚固的街区差不多，就象在从德依顿来的两兄弟发明飞机时出现的立体派艺术那样，是从天而降的。

在她的激进的现代主义之外，再加上艾略特（他来自圣路易斯）和庞德（他来自爱达荷州的海利和宾夕法尼亚）两人的现代主义，可以使你对诗歌、散文中完全疏远、脱离中产阶级的情况有所了解了。艾略特和庞德这两位革新派不仅重新整理了英国诗歌的现在，也重新整理了英国诗歌的过去。庞德和艾略特明白，英国的与外界隔绝的岛国特性割断了美国文学与法国文学的联系，于是，他们也像美国革命时期的杰弗逊、富兰克林和出使巴黎的亚当斯一样，身体力行，重新坚持和加强了与法兰西文学的联系——同时还进而加强了同意大利与古典文学的联系。就他们作品的内容而言，可以被看作是反动的，不过，就其形式而论，他们倒是成功地把英国文学的统治地位予以 776 推翻了。在他们的作品中，不连贯性成了一个突出的特点，这并不是通过重复使用一些表现不断重新开始的含意的现在分词来保持一种抽象的、连贯的现时性，而是通过现在与过去的同时并立和相互对比来构成一种不连贯的表现形式。在这里，过去被肢解成了传统诗歌的零星碎片，并且突然意外地侵入到现在之中，又反过来把现在弄得支离破碎，让读者的整个意识都调动起来去重新建立连贯性，这其实是一种既十分必要、又颇具嘲弄性的错觉——这是开始认识旧的传统的崩溃，无论在过去还是在现在，都永远如此的这一道理的第一步。我们由于受偏见的影响，总把庞德和艾略特看作是高人一等的精英。正如我忘记了庞德曾经为艾略特在银行里谋得了一份差事一样，大家也许忘记了庞德的名字‘Pound’本身就标志着一种金钱关系。在一个充满高利盘剥的世界上，金钱正是他十分需要的。

我知道，既然斯泰因、庞德和艾略特都是无容置疑的现代派，他们看起来决不像乡土文学作家。不过，我倒是把他们的作品的形式和伴随着形式而来的情感以及他们的事业进取心统统都看作是他们作为一代艺术家的中产阶级美国人的本质体现，他们那“没有家乡的”家乡就是美国中西部地区，而他们同中西部地区文化贫困的关系也就是一种相互隔离、自我奋斗同文化帝国主义的关系。其实，他们才是惠特曼和詹姆斯这两位纽约作家的真正的后裔和继承人。

至此，还剩下两位作家，安德森和海明威。他们各自写的《俄亥俄州瓦恩斯堡镇》(1919)和《在我们的时代里》(1925)这两部作品无疑都是既具有乡土特色，又具有现代主义特色的书。他们采用的连惯性短篇小说的形式在很大程度上得益于乔依斯的《都柏林人》；他们作品的题材完全是美国中西部地方所特有的，甚至当他们对短篇小说的热衷同这一最适合于乡土文学的形式形成鲜明对照时也是如此。安德森塑造了一座充满奇形怪状人物的小城镇，他们不仅相互隔绝，而且他们对自己也是十分生

疏而冷漠的。温·比德尔包姆的那双手——那双采摘浆果的手——好像并不是属于他的，好像那双手有一段隐情是他自己无法接触到的。安德森的十分敏感的人物形象为自己编造了一个又一个无法解说的故事。正是在他青春年少、充满诗意的时期，那情绪容易波动、易受诱惑的危险时期，在他们的内心有许多隐情，想要诉说，又害怕诉说，唯恐由于诉说这些隐情把他们拥有的自我也给毁灭了。于是，他们就作为他们无法企及的一种个性的象征——悄然的，犹豫的、不断探索着的个性——存在下来了，唯一凭藉的是他们那源自生活的诗篇。

《在我们的时代里》，通过虽不连贯、但又相互联系的一组短篇小说，再现了葛特鲁德·斯泰因作品中那种从容不迫的叙述节奏，并把它同艾略特诗歌所特有的两种时间背景相互并列的手法结合起来。因此，它既是处于连贯性的现时状态的边沿，又同时体现了历时顺序的连续性。不过，海明威却力求重新恢复现实主义的表现方法和自然主义的决定论。他将这部作品的各章压缩成为种种表现第一次世界大战的战役行动和表现城市警察与流氓匪徒之间的激烈斗争以及斗牛场景的富于爆炸性的小插曲，从而相应地扩大了他那些描写青年尼克·亚当斯在密执安的生活遭遇的短篇小说的叙述范围。正是这一系列短篇小说，这些“小的、次要的”乡土文学的标志，在海明威手下成了比较重要的“中间章节”，取代了长篇小说中所谓“主要情节”的惯用手法。作为这部种品的精彩的结尾，由两部份组成的短篇小说《大二心河》详细描写了尼克·亚当斯在一次外出捕鱼时，回到他渡过青少年时期的地方的情形，不过，海明威此时却‘小心谨慎地怀着某种内疚意识，坚持只写有关乡土风光的实事和具体的捕鱼行为，以便排遣那些像是从地下万丈深渊——一种在某件事情结束之后常常出现的乌有与虚无的深渊——冒出来的种种思想。这里描写的实际上就是那个受了伤的翠鸟，不过，却是如此精确地被个性化，又如此明确地出现在一个实实在在的背景之中，以至哪怕是给这个人物加上一点儿象征意义也会破坏那直笔白描的简洁明快的散文风格。在这里最终不仅是表现了冷漠、疏远的主题，而是这种冷漠疏远的感受本身，它既是生疏古怪的，又是（或者说，更是）滑稽可笑的，犹如触到一个人的疮疤，那刚刚愈合变硬的伤疤下面还残存着不少被切断了的神经。这就是以美国腹心地区为背景的、既具乡土特色又具现代派特点的文学。

除此而外，还有南方地区。如果我们认为南方是以威廉斯堡为发端的话，无疑它是这个国家的一个最古老的讲英语的地区。但是，如果我们想一想南方是在什么时候成为一个在文学上举足轻重的地区，那么，它实际上又是直接继承了二十年代的中西部文学的浪潮的，我们甚至可以明确说是在 1929 年，其时《喧哗与骚动》和《天使望故乡》相继发表问世；当然还有经济大萧条也在这一年开始。这种时间上的巧合很难说完全是偶然的。如果说美国在进入经济大萧条时，全国所达到的发展水平大致和 1865 年以来南方地区所处的水平不相上下，这并不过份。内战结束后，新英格兰在政治上虽然显得

十分贫弱，但是在道德上、文化上却是颇为富有的；中西部地区则刚好相反，在文化上显得十分贫弱，而在政治上倒是十分富有的。然而，南方地区却在各个方面都很贫困，很不景气。随着南方战后重建计划在 1877 年宣告失败，这个地区就尽力从自身的完整与稳固性中去获取某种政治力量，因为无论是民主党也好，整个国家也好，他们都可以像寄希望于遗产税那样理所当然地寄希望于这种完整与稳固性。不过，即便是通过政治调和，美国所有其余各个地区最多也只能对南方实行保护措施。

尽管如此，美国南方的确有过一段光荣的历史。且不管那所谓的“文化与政治”究竟意味着什么，像华盛顿、杰弗逊、麦迪逊和门罗等等都是这个地区有教养、有文化的政治家。事实上，真正的南方文化和南方文学过去一直都是带有政治色彩的。在美国革命和法国革命之后出现的浪漫主义运动时期，当文学越来越和政治相分离时，也就是说，当文学变成了一种广义上的文学，而不是狭义上的纯文学时，——整个南方地区就已经是十分贫穷落后的了。威廉·吉尔摩尔·西蒙斯曾经致力于写作历史题材的罗曼史，但是，当 778 派系斗争加剧时，他则向南方政治思想的专制统治俯首投降。除了内战前西部那些幽默作家之外，当时流落到南方来的那个波士顿人爱伦·坡就算是这一地区很有影响力的作家了。坡在《厄舍古屋的倒塌》这部作品中，正如他预示了许多别的事情一样，也十分形象地预示了种种南方的惨状。破产、疾病、乱伦、失败与幻觉成了这一地区恐怖离奇的哥特式的写照。而在美国西南部那些幽默作家的笔下，幽默——那深深植根于野蛮、失落、绝望、暴力、贫穷和愚昧之中的幽默——倒是变得十分平淡无奇了。从更深刻的意义上说，南方在内战以前就已经衰落了。和新英格兰相比，南方一直是更荒凉、更不开化的地区，而且不仅在时间上要晚得多，在空间上也是非常边远的西部地区。今天的美国人很少知道亚特兰大也和底特律一样，都是西部边远地方。

南北战争之后，这个地区的极度失望情绪就在各个方面具体体显现出来了。在托马斯·纳尔逊·佩奇写的浪漫传奇故事中明显地表现出来的为南方进行辩解的态度和约翰·埃斯滕·库克那过于夸张的骑士式侠义行为所体现出来的反抗精神，对于旧式读者来说也许是符合需要的，而对于一种正在走向现实主义的文学而言，却是完全不合适的。马克·吐温和乔治·华盛顿·凯布尔两位作家在奴隶制和种族这类重大问题上同自由的北方协调一致，在写作中能充分利用当地特有的幽默和乡土方言。其实，马克·吐温正是借助了西南部地方的幽默滑稽的新闻报导才形成了一种充满幽默情趣和浓厚乡土特色的观察与想像力的，它向人们揭示出一种可能性，这就是：那充满自信而狂妄的自由幻想所由产生的奴隶制本身，或许正是人类普遍的生存条件的一种最本质的体现。这充分说明一位有胆识的作家是会如何有效地利用南方地区的反面特征写出有声有色的作品来。

归根结蒂，南方地区的这种反面特征不过是这一地区的一种潜在的可能性，这在南方丰富多彩的方言土语中——在黑人佃农的日常言谈中，在所谓穷白人的谈吐中，在破落的种植场主阶级的轻言细语和拓荒者的乡土俚语中——表现得最明显不过的了。这些具有鲜明特点的方言土语为一系列固定的表现模式提供了有力的依据。这些表现模式对于一切文学来说，都是十分必需，不可缺少的，因为它迫使作家不得不加倍努力，以便熟练掌握和运用本土语言，在自己的作品里，生动地体现出当地语言的情调和风格特点。同对，文学作品的这一系列广泛的表现模式也反映了南方地区丰富的多样性——有种植园，有辽阔的山麓地带，有更为原始的蛮荒的边远的山区，还有那画在地图上最下方的南方腹地黑人聚居地带（这里的黑色土壤和黑色人种是以种植棉花而著称的）。

这是一个十分落后的地区，它一方面要自食其果，承受内战中惨败的后果，另一方面又对曾打败过自己并给自己画框框、定调子的联邦各州深感不服气，怀有明显的反抗情绪。像这样的一个地区，处在一个常常以过去从未吃败仗而大吹大擂，引以自豪的国度里，自然会对自己那与众不同的历史经历格外敏感。南方曾经不得不同中产阶级、资本家和民主进步事业为敌，同他们发生直接对抗，最后在内战中无条件投降，惨遭失败；接着是长达十二年的军事占领和以实行奴隶制和叛国的罪名受到道德上的双重责难。在经历了这许多痛苦、失败与磨难之后，南方无疑是一个完全与众不同的地区了。在 779 南方，过去一直以从事农业生产为主，不大注重发展工业生产。在一个被认为已经摆脱了专制统治的国家推行奴隶制的社会里，土地所有权常被看作是自由的最可靠的保障。不仅如此，南方还梦想在这个建立在平等基础上的国家维护贵族的特权和尊严。这样，南方终于变成了这个全世界堪称最富有的国家里的一个经济最贫困的地区。正当南方开始实行振兴工业的新南方政策时，偏偏又时运不佳，遇上了经济大萧条。

由于南方还存在私刑、山区领地、相互斗殴和基要主义宗教，所以它似乎比美国的任何一个开拓区都更加野蛮，更经常发生暴力事件。美国内战实际上已经向北方人表明，假如你想要打架斗殴的话，那么，南方就是最好不过的地方了。在美国这样一个勇往直前的国度里，唯独南方地区好像已经远远落在后面了。在一个以勤劳奋发为美德的国家里，南方地区却总是显得懒散、不振作，除此之外，南方支持的种族隔离制度在日益妨害着人们获得真正的自由和平等。所有这种种的失落、反抗、贫穷、暴力、落后和一蹶不振的破落贵族习气，正好体现了南方地区的共同特征。路易斯·辛普森曾经说过，南方的失落与随之而来的对中产阶级在工业上的进步所采取的反对态度使南方作家同现代主义的异化论紧密地联系在一起，他的看法无疑是十分正确的。

对南方地区存在的这种沉重的失败情绪以及由此而来的茫然不知所措的

种种忧虑和失落感，威廉·福克纳比任何一位南方作家都了解得更清楚，都知道得更多。托马斯·沃尔夫作品里塑造的尤金·甘特这个人物，尽管竭尽全力想要从南方挣脱出来，但是最终还是未能办到；事实上，他几乎是有悖常理地拒绝把自己和南方区别开来。他正是带着满腔南方人的情绪到北方去的，不惜耗费许多激情，力图把自己思想深处的分裂与冲突溶合起来。这种溶合在沃尔夫笔下就表现为一种滔滔不绝、一泻千里的充满着诗意的散文，好像甘特也和安德森作品中那些怪异人物们一样，一旦把话匣子打开就没完没了地说个不停。在阿波麦托克斯投降，南北战争宣告结束六十年之后，沃尔夫仍然采取了惠特曼式的做法，他竭力谋求的并不是在南北方分裂局势面前支持联邦，而是在南北方经历了你死我活的对抗之后重新言归于好、重新联合起来。难怪他塑造的小说人物尤金的个人身世主要是建立在他父亲童年时亲眼目睹南方士兵进入葛底斯堡的经验基础之上；同时，也难怪尤金这个人物完全是在他自己想要争取国民、表达国民意志的强烈情感的驱使下才到布鲁克林来的。

福克纳所取得的成就却完全是另外一种情形。当安德森还是新奥尔良地方的一位年轻艺术家时，他就曾给予福克纳多方面的鼓励。福克纳追随安德森在自己作品中潜心塑造和表现的并不是什么城镇，而是一个县，即位于密西西比州腹心地带的约克纳帕塔法，县城名叫杰弗逊。就创作过程而言，福克纳也几乎和沃尔夫一样，可以说也是没完没了，连续不断的。不过，福克纳创作的体系则是一系列结构严谨、独自成篇、并通过构成当时日常生活行为的种种血缘关系和财产继承关系相互紧密地联系在一起的长篇小说。海明威对自己写的文字，总是大刀阔斧，一再删改，叙事形式力求精练准确，而福克纳则是通过添词加句滚雪球的方式来体现他那没完没了的连贯性的叙述效果的。海明威笔下的人物总是小心翼翼地保住自己情感上的“银行帐户”，以避免由于滥用情感而造成情感上的“超支”；而福克纳却不然，他在所谓的“情感经济”方面完全是一个凯恩斯主义者。他创造的整个小说世界，由于继承了过去遗留下来的种种损失与失败，从一开始就陷入了重重债务之中。他笔下的人物，为了保住他们的生活和土地，使它们免遭损失，不惜耗费自己的一切，最后把土地也葬送掉了。因此，努力挽回和保留那已经丧失或已经失去了的东西这个特点不仅表明福克纳是一个典型的南方作家，而且也表明他是一个经济大萧条时期的有代表性的作家，他的最优秀的力作大都是在这个时期创作的。在此后福克纳发表关于几个世家的编年史式的新作中，许多原先出现过的旧人物又重新出现了，这除了使作家能够在一种全新的更广阔的关系中展现这些人物的情节身世之外，还给作家提供了一个再度使用旧的人物性格的机会，这无论如何总比将他们弃之不用为好。

780

凡是读过《喧哗与骚动》这部作品的人都知道福克纳是如何大胆地表现

自己的想象力的。他不是从主题入手来描写界定人物性格的活动世界，而完全不要叙述的时间次序，直接通过康普生家因凯蒂出走而悲痛欲绝的三兄弟的不同角度的叙述来进行的。这种大胆的、不连贯性的叙述形式所造成的结果就是：在读者还没有明了书中人物失去的是什么以前他们就已经直接体验到时间流逝，一去不复返。他们（这些小说人物）已经失去的是何其多呀。书中那个白痴班吉被活活地阉割了，完全丧失了自己作为一个男人的特性与地位。昆丁在哈佛大学读书期间投河自杀，断送了自己的生命。而杰生则不仅失去了他从未接受过的那份遗产，而且把自己私自积攒下来的和偷盗来的钱全都耗光了。于是，读者们只有通过对书中描写的那个已经永远失去、不复存在的地区的时间次序重新加以整理之后，才能独辟蹊径，逐步认清三兄弟的自私本性，并同时感受到他们三人一生的苦难和诗一样的经历。甚至像杰生这个除了雅戈之外或许算是文学作品中塑造的一个最卑鄙的人物，他也是始终处在痛苦之中的。在《喧哗与骚动》这部作品里，有关杰生的部份和马克·吐温的作品一样，极富幽默情趣，这一事实足以证明杰生也是具有人性的。此外，书中还描写了黑人，一个既跟享有更多自由的白人有区别、同时又和白人密切联系在一起的社会群体。对于读者来说，书中人物的不同世代正是他们重新掌握时间顺序和动作先后次序的一种手段。康普生世家一代一代人生活的时间、年代，在这里都有明确的交代。从那三兄弟不同的言语谈吐中，一种无所不包的万能的叙述方式又出现了，似乎是以某种高高在上的超然的态度来看待黑人女佣迪尔西如何在复活节那天带班吉到黑人教堂里去这件事；至此，我们才开始知道了有关一个时代、一个地方和一个世家的兴衰史。所谓“开始知道”乃是对于我们身后的往事的种种回忆所产生的一种感受，一种激情，一种认识。在这里，展现在我们眼前的大自然的种种风光——那已经变作高尔夫球场的一大片草地牧场，那伸展到房屋边的树枝，那 781 窗前的梨树，那城外连绵不断的耕地、篱笆、门廊和桥梁——随着时间的流逝，已经不再是纯粹的自然景观，而成为人们用以相互识别时间、地点与行为特征的重要里程碑了。

即使像这样简略地浏览一下福克纳作品的形式也会使我们对于他作为一个乡土作家所取得的成就有所了解和认识。由于他紧紧地抓住了现代主义缺乏连贯性这个特点，他就能够妥善解决那些常令乡土作家们感到苦恼的矛盾问题。过去许多作家虽然也认识到乡土地区具有文学创作的潜在的可能性，但是他们所沿用的形式却使他们必然要模仿当地的乡土语言，而在人物情节的描述、分析和结构布局方面还得求助于文学创作理论。作家们这样做，不管他们的主观意图如何，实际上都是支持和保护了乡土地区——他们或是歌颂乡土地区、为它进行辩护、解释或是对它备加赞扬、进行评价。马克·吐温就是利用一个少年离经叛道的方言土话使这个人物挣脱了作品的限制，承担

起全书叙述的重任，从而使自己避开了创作上的陷井的。福克纳的作品就形式而言，由于它具有毫不妥协的反抗性，也由于它晦涩难懂和极具现代性，常常是似非而是地让各种人物性格都毫不含糊地各就各位，各得其所。这些人物的确和我们不同；而为了真正地理解他们，我们就不得不舍弃我们经常用来限制人物性格的种种关于时序与因果关系的传统方法和惯例。也正是由于这些人物性格在生活中陷入了迷惘、失落、不知所措的境地，所以我们才必须设法去发现那些最原始、最基本的事实：我们究竟在什么地方？什么时间？谁在叙述？正在发生什么事情？已经发生了什么事情？只有在把福克纳作品里的人和事统统归纳、简化成上述那些最原始、最基本的问题并设法从传统小说通常采用悬念手法描写将要发生的事和采用确切叙述手法描写已经发生的事的习惯束缚之中解脱出来以后，我们才算是既挽回了时间关系，又进一步发现了时间关系。

这里所谓的时间关系就是福克纳通过一系列相互关联的故事的叙述来重建南方的全部心血与想像的活生生的体现。阅读他的作品有如走进一片凋零、破败、令人迷惘的荒原，充满了没落、失败、腐朽、自私、罪恶和耻辱，不过当这片荒原渐渐地消失并转化为我们大家的财富时，它又总是充满着一种光荣、勇敢、埋头奋斗和吃苦耐劳的精神。语言和土地这二者在福克纳笔下的南方地区是如此错综复杂地交织在一起以致于当我们力图通过构成南方人与人之间相互作用关系的各种遗嘱、契约、来往帐目、往昔的回忆、传统等等去追寻那联结身世和财产继承关系的叙述线索时，整个南方地区是作为我们的一份传统遗产而呈现在我们大家面前的。

虽然福克纳取得了很大成就，但是，他并不是认识和发挥南方地区潜在的文学价值的唯一的一个人。事实证明，一批南方女作家在这方面要比她们的新英格兰前辈更为高明。早在本世纪初年，埃伦·格拉斯高就在她创作的一系列弗吉尼亚题材小说中率先运用了现实主义手法，打破了南方作家一味热衷于浪漫传奇的风尚，这种风尚曾经使马克·吐温感到十分气恼。尽管如此，无论是她的现实主义手法，还是她的小说形式，也就是说，她那构思精巧，结构严谨的小说实际上是和真正的南方乡土地区格格不入的。因此，探索和发掘典型的南方乡土文学形式——短篇小说——的任务，只有留待凯萨琳·安·波特、尤多拉·韦尔蒂和弗兰纳里·奥康纳来完成了。长篇小说，作为一种传统的表现形式，以情节统辖全书，总不免要更注重全局，强调部分服从整体。而一部短篇小说集的情形却正好相反。虽然福克纳被人们称作长篇小说家是当之无愧的，但是，他在创作上的大胆突破却使故事情节的时间顺序不再处于中心地位，它完全被小说的叙述技巧和人物的性格化所取代了。福克纳小说的叙述艺术存在于他那力求通过各个人物用自己独特的声音讲述 782 一段故事所作的反复不断的努力之中——福克纳后来承认，这种不断努力其

实是不断的失败，不断地要求重新作出努力去讲述那同一个故事。无论是小说的叙述技巧还是小说的人物性格语言、声音，都是为了追寻那些在他们生活里和乡土地区早已失去了的种种渊源关系。

凯萨林·安·波特创作的那些以米兰达为主人公的短篇小说，就其笔法明快、技巧熟练而论，更加接近于海明威的尼克·亚当斯系列短篇小说。不过，米兰达系列小说更注重于人对家庭和土地的依赖关系。就这方面而言，它们又必然是典型的南方小说了。像《坟墓》、《马戏团》之类的短篇小说描写了年轻的米兰达在从童年向朦朦胧胧开始懂事的成年过渡这一重要时刻的觉醒过程。小说作者善于运用这样一个令人难忘的时刻，在紧紧地把握住童年人既十分脆弱又颇具幼稚勇气这一特点的同时，重新再现了她自己的人生活动。米兰达的觉醒与懂事充分表明了她和她家族的密切关系，同时又隐约地使人意识到她将来在一个完全陌生的地方会体验到孤独与寂寞的。在这里，对于种种家族关系的充分强调和对于家族渊源历史的断然肯定使得那些原本是西部风光的东西全都南方化了。诚然有一些东西无疑是南方地区不可缺少的组成部份——这就是：黑人，那在贫困处境中仍念念不忘自己家族的荣耀的品格，最重要的是那种力求安居乐业、稳定不变的乡土观念，而这种观念同过去他们家族移居到得克萨斯来的那次大迁移以及此后将要完全剥夺他们的自我中心意识的未来大迁移都是格格不入的，这不仅在他们的思想上，而且更在他们的心灵上留下了不可磨灭的印记。

尤多拉·韦尔蒂给短扁小说带来了艺术魅力和幽默感，相对说来，这二者正好是凯萨琳·安·波特作品中所缺乏的。这种艺术魅力在《金苹果》(1949)中表现得最为明显，这是一组相互连贯的短篇故事，它摒弃了局部服从整体的结构模式，成功地运用了一种独特的叙述手法的和叙述顺序，既塑造了密西西比州那座神话般的小城摩根纳，同时，也把由对于整个神话般的、充满魅力的过去怀有强烈共鸣的孤立个人组成的那个小天地中行之有效的、幼稚而变化无常的人生经验表现出来了。摩根纳城常令人回想起温斯堡，它和叶芝的诗歌、和童话世界与阿瑟王的传说，而且正如作品的标题所明确表示的那样，也和希腊神话相互交织地联系在一起了。

不过，正是在《我为什么住在邮政所里》和《石化人》这样一些短篇小说里，尤多拉·韦蒂才真正表现出了地道的乡土风格。《石化人》这篇小说以不可思议的方式把伦·拉德纳的小说《理发》所表现的那个小天地换成了一座妇女美容院，与此同时，原来富于戏剧性的人物独白也变成了一种小地方常见的闲言碎语，令你感到人言可畏，不寒而栗，真把地道的乡音土语的意味十分完美地表达出来了。如果说拉德纳的小说在幽默中还保留着某种性虐待狂的成分的话，那么韦尔蒂则把这种恶意与怨恨完全融化为一种软弱无力

783 的竞争，这是在经济大萧条时期，资本主义在令人无可耐何的经济境遇下的

一种自我表现形式。

而弗兰纳利·奥康纳则透过恶意与残暴进一步探讨了暴力的幽默意义。作为一个既是天主教徒又是南方人的作家，她在写作时把一个基要主义的、充满偏见与盲从的落后的南方放到了现代世界的背景上，好像她完全知道，她未来的读者不管是来自何方，都注定了就是那些开明的、世俗的“北方人”，他们所信仰和追求的是生命，而不是死亡，是艺术，而不是宗教，是以年月日来衡量的时间，而不是无穷尽的永恒，是宽容，而不是报应，是善良的希望，而不是仁慈的恩典。这就是奥康纳笔下的那个南方——一个与其说是时间意义上的南方，还不如说是纯地域性的南方，一个未曾败给北方、却被自己击败了的南方——所处的小说背景。在那个小说世界里，人们彼此隔绝，关系变得完全疏远了——他们不仅自己对自己感到很陌生，形同异己，而且也使读者、甚至作者本人对他们也感到很陌生、很疏远。他们这种令人不得不接受的现状，从根源上说，是和奥康纳在我们与那些小说人物之间所造成的道德上的裂痕与隔膜分不开的。不难看出，这些人物还仍然保持着老一套南方模式——他们大都具有一种浓郁的、充满喜剧意味的民间乡土特色，——但是，他们在道德风尚上却是又特殊又反常的。在我们面前的是一些身上带有残疾和神经不健全的征候的瘸子、残废人和心理变态、行为反常的怪人，从他们身上就可以衡量出在他们所处的地区同整个开明自由的、世俗的、有道德的外部世界之间，存在着一种莫明其妙的差距。尽管他们多方受挫、贫病交加，并曾受到法律制裁与惩罚，但是，他们在任何时候都享有一种先天的洞察事物和为人作证的才干与能力。他们总是很能领悟神的启示，因为上帝会以完全不同的另一种面貌来到他们中间显示自己的权力、威严与荣耀。他来到他们中间并不是因为他们虔诚善良（这倒是我们已经淡漠了的宗教情感所希望有的那种伤感境界），而是因为他是真实存在的。他仁慈的恩典可以使他们一命呜呼，正如在《找不到归宿的人》中，素特里夫人就是这样死去的。当她第一次凝神注视着她祖国的边疆时，她那颗愤怒的心突然破裂了。由于弗兰纳利·奥康纳在她描写的怠惰、缺乏生气的南方和消沉、懒散的人物性格中发现了使他们长期落后于那咄咄逼人、行将取代他们的现代世界的原因，她才有可能想像出一个比那步步进逼的世俗社会更接近他们的凶暴的上帝。她想像中的暴力是衡量和表现世俗的现代主义所不愿正视的现实生活的一种尺度。她的创作成就在于她充分运用了曾经被艾德加·爱伦·坡想像为迫使宗教、艺术与道德完全相脱离的世俗性的短篇小说形式，并通过她对暴力的描写把现实世界同小说世界之间的关系重新建立起来。

所有这些南方作家——福克纳、波特、韦尔蒂和奥康纳——都不约而同地触发了那伴随着乡土文学兴起而炽烈地燃烧起来的、古老的南方乡土之情，为我们提供了一个可以从中了解与认识我们精神上的失落状态的南方乡土地区

的生动写照。在面对全国性和国际性的流动迁徙而令人无可耐何的情况下，他784 们的作品不是一味地怨天尤人、悔恨哀叹，而是以一种既表现旧文明的衰落，又表现对旧文明的抗争的、荒凉破败的南方乡土的形式，挽回了那无可耐何的状态所造成的种种损失。正是在表现这样一种充满着抗争的没落中显示了他们艺术的美与力量。从某个方面来说，南方确实已经完结了，它所进行的抗争与反抗也最终完全失败了。甚至在南方开始进入美国文学时，美国的经济也开始进入到南方地区了。在这一过程之外，乡土地区一直都在走向衰亡与没落。这就是在不断蚕食着南方的美国面前，他们的想像空间所面临的命运，不过，这里重要的是它们一直都处在衰亡与没落的过程中，也就是说，乡土地区的结束与衰亡是一个长期不断的过程。例如在南方，黑人作家已经显示出他们有可能继承这一地区的失落感和对于这一地区的对抗态度，尽管大家都愿意他们能代表南方的“进步”，他们却宁肯保持一种对抗的姿态而不愿对行将支配他们的种种美国事物采取消极被动的态度。这些都深刻地体现在他们的语言、失落感、幽默（像所有幽默一样，其实是失落情绪的最经济的表现）和沉默无言之中。那么，为什么他们就不能占有、支配那如此长久地占有、支配他们的这个地区呢？对于反抗、暴行、幽默、忍耐和充满失落感的语言来说，除了美国南方之外，还能有什么别的更好，更合适的地方呢？

现在剩下的就是西部地区了。不过，西部地区并不属于我在这一章中所讨论的范围。西部地区是个属于未来的、不断流动变迁的地区——其实，这才是美国。最近，美国又增加了两个新州——夏威夷和阿拉斯加，它们距离美国本土都很遥远，这无形中大大突出了所谓幅员辽阔无边的含意。正如约翰·希利普曾经向我指出的，这两个州，一个是典型的海岛天堂，一个是典型的蛮荒之地，这正好表明，西部地区不仅富有浓厚的乡土气息，而且又是多么强烈地具有美国的特色啊！不过，好像这样还不够似的，西部作家总是一如既往地把西部地区的人走投无路的困境与厄运作为自己文学表现的直接对象，形成了一种公式化的创作模式，具有类似于某种在国民思想上占支配地位并把作品篇幅死死限制在一本书或一部影片的范围之内的通俗文学样式的刻板而僵化的特点。这些艺术形式总是过早地把西部表现为一种浪漫传奇或一种梦幻的世界。在西部地方，农村只是一片开阔的空地或农场，工人全是外来的移民。“移民”这个字眼向我们揭示了多么丰富的内涵呀！这里不仅有怀着种种动机被吸引来的东部地区的美国人，而且还有东方人，即真正来自东方世界的人。无庸讳言，西部这片辽阔的空间和它对外来移民的吸引力最终汇合成一个独具特色的地区之日，也将是那个把其他地区远远抛在后面的民族最终消亡之时。

詹姆斯·M·科克斯 撰文　　朱通伯 译

黑人文学

大多数有关美国黑人文学的历史都是侧重于黑人文学的背景与外部状况的所谓 785
外在的历史。由于他们是从一种远距离的，也许是一种颇为客观的角度写出来的，他们更多地偏重于黑人文学是否存在这个问题，很少注意黑人文学本身的创作情况。这类文学史总是颇有实用价值的，特别是在我们向广大的，就其他方面而论已具有一定文化修养的读者阐明有关黑人文学的存在状况的任务尚未完成以前尤其如此。(我认识的一位极有文化修养的人最近告诉我说他只是在不久前才知道有拉尔夫·埃利森写的《看不见的人》这本书。）不过，既然揭示和清理文学上的种种事实主要是通过编写书目索引来进行的，既然对某一种书目索引（比如说关于某个时期的美国文学的书目索引）进行修改、补充常常会产生出另一种完全不同的书目索引（比如说修改后的关于美国文学的书目索引就包括有黑人作家在内)，我们就不得不承认这类外在的历史是有其严重的局限性的。从某种更广泛的意义上来说，这类历史根本不能算作是历史。尽管他们将史实和发生的年代都融会贯通在一起，但是，他们却不敢直接进行叙述和绘声绘色的描写，而这正是撰写（而不是编辑）历史、特别是文学史这类大型工程中必不可少的。而且，即使他们的作者都敢于冒险去直接进行描写和叙述，也还会遇到种种难题。在无知的或别有用意的读者面前，一些历史学家依靠的看家本领是那些早已过时、令人讨厌的写抗议文章的手法。面另外一些历史学家则公然采取所谓“自我印证”的策略，运用文学上的事实去印证史家的说法，反过来又用史家的说法去印证文学上的事实，——殊不知这样做的结果是，除了作者本人之外，没有谁会觉得他们这类历史是令人信服的。

二十世纪八十年代的美国黑人文学应当不受所谓的外在历史和抗议性文字的局限。新的读者、新的听众出现了，其中有一些人早在年轻时候就与黑人文学打过交道，并且已经熟悉了好些黑人作品和黑人文学形象。当然，某些与之有关的外在历史研究和编修工作还有待我们去完成。对书目索引作修改补充有时又会成为重新修正历史的 786
开始。但是，更主要的工作却是内在的文学史本身。

内在的历史，也和外在的历史一样，所寻求的是历史事实，不过，客观存在提出

的问题完全不同，因而要找寻的答案也不一样。例如，在所提出的这样两个问题之间就存在着深刻的差异：研究内在的文学史的史学家总爱这样发问，“美国黑人作家对于文学上的现代主义究竟作过什么样的贡献?”而另一类史学家的问题则试图弄明白从传统的观点来看现代主义是否也可以说“包含”了黑人文学在内，或者说，现代主义是否就是黑人文学史某个部份的存在形式？第一类问题是把文学上的现代主义看作一种已经确立了的、完整的，有待进一步完善发展的准则、范例，因而主观推断我们的任务就是要识别和发现黑人作家和黑人同行中的艾略特、海明威和门肯一类人物。第二类问题则主张我们应当注重那些具有自己的独创性，并在实际上敢于针锋相对地向现代主义思潮和模式提出挑战的黑人作家。

从本文的目的着眼，我打算把这两类问题都探讨、分析一下。当然，我的主要目标还是文学史的内在性问题。我首先认为一部有关两次世界大战间的美国黑人文学史，基本上就是一部哈莱姆文艺复兴史。不过，我也跟其他一些人——主要是斯泰林·A·布朗和阿瑟·P·戴维斯——一起极力进行声辩，认为哈莱姆文艺复兴的更恰当的名称应当是“新黑人文艺复兴；”或“现代黑人文艺复兴”。

显然，对于哈莱姆文艺复兴的一种更为开明而深远的见解似应以这样一种认识为出发点，即：“文艺复兴”这一概念本身的演变史正是我们整个文学发展史的一部分。那么，究竟为什么从本世纪六十年代晚期以来，许多教师、学者都围绕着这个具体的历史构成问题开设了各种课程，编辑了种种文选或选集，并且编写出了一本又一本的历史呢？在一种充满分歧，强调修正历史的学术氛围之下，这一具体的历史构成问题又是如何继续被人们不加区分地包容在文学史之中呢？

为了回答这些问题，我们有必要首先考察一下一些权威性的文学史著作和历史年表究竟在多大程度上密谋勾结，试图向人们说明，在现代几乎可以说没有什么声名卓著的黑人作家——自然更谈不上建立一种相互“对话关系”，形成一种文学运动、一个文学时代或一代作家，或者是重新确立一种文学样式和体裁了。在本世纪六十年代，学生们常常被引导去钻研由斯洛尔、希巴德和霍尔曼合编的《文学指南》(修订版 1960)那本书中所罗列的一些从表面上看来无所不包的文学大事记和重要出版年表，列入其中的黑人作家与作品，仅仅只有理查得·赖特的《土生子》(1940)。此外，在当时使用得更为广泛的另一部研究文学的工具书是《美国文学史》(第三版，1963 年修订，罗伯特·斯皮勒等人编著)，不过，这部书对于研究美国黑人文学的学者们来说，几乎毫无用处：全书篇幅一千五百余页，但只有两页可供参考。在题为“幽默”的那一章里，我们在有一页上面找到一段关于方言、黑人的幽默和黑人民歌的简短论述。尽管康提·卡伦、兰斯顿·体斯、斯泰林·布郎和左拉·尼尔·赫斯顿这些黑人作家的名字曾在一份和书中行文同样可疑的名单中偶尔出现过，但是，在书中最明显地引用的黑人作家只有保罗·劳伦斯·邓巴和詹姆斯·韦尔顿·约翰逊两人。而所有这些作家的名字都只是在对于乔尔·钱德拉·哈里斯和芬利·彼德·邓恩这两位作家所作的较为充分的评论的间隙中间，在一个次要篇幅中一个小小角落里顺便提了一下。另外一页见

787

诸该书第十部份（“具有世界性意义的文学”）的第七十七章（“小说周期”），在这里詹姆斯·T·法雷尔和里查德·赖特受到了几乎同样的注意。不过，在关于赖特的论述也因受老一套公式化模式的影响而变成一种匆忙作出的、十分典型的旁敲侧击式的评论时，甚至连这样一点点优待也失去了作用，无济于事。按照这老一套的评论模式，对于某个重要作家（此处即为赖特）所作的简短的论述只不过是用来介绍一大堆各种各样显然是他的同路人的名字，这里包括诸如W·E·B·杜波依斯、詹姆斯·韦尔顿·约翰逊、康提·卡伦、克劳德·麦凯、罗依·奥特里、左拉·尼尔·赫斯顿、亚当·克来顿·鲍威尔、切斯特·海姆斯、埃德温·皮波尔斯、圣·克莱尔·德雷克以及霍拉斯·凯顿这样一些“批评家、诗人、社会活动家、小说家和学者。”

如果把上面提到的这批人真正看作是对于现代美国黑人文学典范所进行的一种跨学科或多体裁的探索的一部份，我们是能够接受的，甚至是我们十分欢迎的。虽然赖特、德瑞克和凯顿都是文学家，但从某种意义上说，他们又曾经对四十年代黑人的城市生活进行过一些合作研究，而在著名史学家杜波依斯的丰富多样的著述里则包括有三部长篇小说。尽管如此，也还存在一些其他的问题。文学艺术家常常被人们用一种文学以外的方法，从一种非文学的角度，当作是一种曾经被阿伯特·默瑞尖刻地称之为“社会科幻小说”的作者来加以品头评足。例如，把亚当·克莱顿·鲍威尔列入黑人文学的研讨范围，实际上就是扰乱和贬低黑人文学。这种做法只不过是抓住了一根救命稻草而已——这是文学史家们在不得不提及那些他们并不十分熟悉，也不受到他们重视的作家时常常采取的一种做法。

研究黑人文学的学者们完全可以指望从艾尔弗雷德·卡津所著《植根于本土》一书中找到一种关于文学史的更新、更富有美国特色的思想观念。《植根于本土》是在1942年出版的，二十多年来一直拥有广泛的读者。卡津在书的开头那篇大胆的序言里公然宣称，在他看来，“现代美国文学的一个最为重要的事实就是我们的作家在全身心地沉醉于他们本乡本土的纯粹美国生活的每个细枝末节的同时，又对它怀有一种深深的、异常微妙的生疏和格格不入之感。”不过，在全书五百来页的篇幅里，卡津只提到一个黑人散文作家理查德·赖特，也是在论述有关“无产阶级自然主义作家群”时涉及到这位黑人作家的。鉴于《植根于本土》这部著作所产生的影响，我们可以毫不夸张地说，在阐明关于赖特的某些最为人所熟知的评价，包括称赞他是美国黑文学的真正先驱方面，卡津是起了主要作用的。在这个重要的问题上，欧文·豪和爱迪生·盖尔这两位截然不同的批评家从历史的角度对赖特进行论述以前，卡津就对他已有定评了，，他是处于领先地位的。 788

如果说本世纪二十年代经历了黑人艺术与文化的大繁荣和大发展以致于我们总是竭力要把它称作是“一场文艺复兴”，那么，我们至少也许可以指望二十年代的历史本身能够对于这一非常活跃的时期提供某种注解。但是，当我们仔细研读一下弗雷德里克·J·霍夫曼的经典性论著《二十年代》(1949年初版；1962年柯里亚新版修订本)之后，我们发现，所有有关黑人的论述，包括有关“哈莱姆文艺复兴”的历史修正论的

构想，在书中几乎全被省略掉了。在该书封面上的人名表里，像布朗、赫斯顿、卡伦、休斯、约翰逊、琼·吐默尔和杰西·福塞特这些人的名字甚至根本没有出现，至于他们在该书中所处的地位，就更加有趣，更加耐人寻人了。尽管霍夫曼忽略了黑人作家的存在，但是，他在简略地提到诸如沃尔多·弗兰克的《假日》(1923)，卡尔·范·维克顿的《黑人天堂》(1926) 这样一些次要的作品，并在一项注释中扼要地提了一下罗纳尔德·费班克的《跳跳蹦蹦的黑鬼》(1924) 之后，他还是承认了“黑人主题”的存在的。虽然，这些小说作品也许可以在我们的文学史上占有一席之地，但是，他们却并不代表二十世纪二十年代这个多产的十年的美国黑人文学。在霍夫曼这部著作中，我们丝毫也未感到作者在什么地方提及琼·吐默尔写的《答杖》较之弗兰克写的《假日》更深刻更鲜明地反映了1923年，或者在什么地方表明应该把吐默尔和弗兰克这两个作家放在一起来加以评论。尽管他们两人彼此都很熟悉，弗兰克还曾为《答杖》写过序言。不仅如此，霍夫曼也没有在书中任何地方暗示过兰斯顿·休斯的《忧郁的布鲁斯歌曲》和范·维克顿的《黑人天堂》都是在1926年出版问世的。诸如此类轻率盲目的无视黑人文学存在的种种删节与省略在一定程度上说明了为什么在六十年代和七十年代早期会以一种交织着知识界的愤怒、历史修正派的热诚和传教士般的狂热的旋涡方式，开展一系列纠偏行动。

在过去二十年里，历史修正派一般说来采取下列两种形式中的一种形式：他们或是千方百计地给那些流行的，有影响的史学著作和史册补充内容，或是尽力编写短缺散失了的历史——黑人文学史就属于这后一种情形。诚然被增补的历史和所谓“额外的”历史都难以产生出全新的历史，不过，那些广为流行，并且很有影响作用的历史在很大程度上仍保持原封不动。今天我们所拥有的是丰富多样的历史大繁衍——有黑人史、奇卡诺人史、妇女史、主流历史等等，随便列举几种就足够了。但是，我们还没有一部会全新的美国史。补充、增补（而不是重新改写）历史资料的做法，不仅在编制书目和文献目录中，而且也在文学选本的编辑中，都占据了主要的地位，——这在实际上为我们提供了一个特别有趣的个案研究实例，因为这样做的结果不仅增加了新的名字、名称和新的文本，而且还设法对这些新增 加的东西补充相应的时代背景和事物发展趋势与环境等等内容。总而言之，文学选本更注重于推行它所倡导的准则规范，并对各种具体文学样式的重要典型、实例进行鉴别。

那么，我们现在的这些文学选本中，增补的情况究竟怎样呢？就大部分的情况而论，他们都分享了斯皮勒、霍尔曼、卡津和霍夫曼等人早在几十年前就曾经享有的一种历史感。例如，现在《诺顿美国文学选集》的1914—1915这个单元中，选入了四位黑人作家（左拉·尼尔·赫斯顿、兰斯登·休斯、康提·卡伦、琼·吐默尔），其中有三位作家还出现在《诺顿美国文学选集》的缩略本中；并且，编者把通常是为男性作家保留的一种代表性资格也给予了一位女作家赫斯顿，看到这种情况是很令人鼓舞的，不过，总的说来，涉及黑人文学的内容与范围仍然是十分粗略的。例如，吐默尔，他在这批作家中也许是最富实验性，最令人难以捉摸，因而也是最难懂的一位作家；然

而，正是他而不是那个更具传统性的康提·卡伦竟被排除在这部文选的缩略本之外。不仅如此，就连在本世纪三十年代末和四十年代初被公认为创作了他最优秀的作品（《汤姆叔叔的孩子们》1938，《土生子》1940，《黑孩子》1945）的理查德·赖特也被归入所谓“1945年以来的散文作品”那一部分中，这种做法就把编者的意见和历史的评价完全混同起来了。而这样的安排所产生的一个严重结果是，无论新老读者，他们一方面不能理直气壮地将赖特同休斯和赫斯顿相提并论，另一方面又不敢把赖特看成是和厄内斯特·海明威与威廉·福克纳同样重要的作家。文选缩略本的编者们，由于把吐默尔和赖特分别从二十和三十年代至四十年代初期文学中完全排除出来，致使最新版的诺顿文选通篇充斥着关于美国文学的种种陈腐见解和毫无新意可言的、反动的、循规蹈矩式的历史论断。

尽管最新版的《美国的文学传统》（第五版，1986）一书扬言具有以崭新的历史知识为基础的广泛的综合性，但是这个选本也和诺顿文选缩略本一样，只收入了它所涉及的这一时期的三位黑人作家。《美国的文学传统》采用的是一些所谓在适当的力量影响下有可能开创一代新风的主题范畴，不过，该书的的所谓“探索现实生活的小说创作”这一部分却没有看见一个黑人作家。诗人康提·卡伦可算是收入“向传统形式进攻”这个单元里的唯一的一位黑人作家。而兰斯登·休斯和理查德·赖特这两位黑人作家则只不过是作为“二十世纪三、四十年代：社会思潮在文学上的表现”那一部份所涉及的狭隘而有限的背景材料的一种点缀而已———这种一改诺顿文选完全将赖特从三十年代和四十年代早期文学中排除出去的做法，不过是为了抹煞休斯在此后的年代中生气勃勃的存在，并进面否定他所有的所谓缺乏鲜明的“社会性”的作品而已。

就这样，多少优秀的黑入作家——尤其是女作家——被完全排斥在外，以至于不得不在这里再一次把他们列举出来。不过，描述一下被收入这部文选的三位作家的情况无疑是更能说明问题的。例如，康提·卡伦被选入“向传统形式进攻”这一部份是颇为离奇的，因为他明明是传统习俗的一位严肃的而又常感苦恼的奉行者，并且他还是一位全力推行传统诗歌规范，在多数情况下默守成规缺乏创新的诗人。换而言之，他对社会现实的不满与抱怨，虽然引发出不少充满愤怒与嘲弄的、动人的诗章，但是，这 790 些诗章毕竟没有能够煽动起一种相应的，对诗歌形式持特别否定态度的怀疑主义。新的主题出现了，却还没有出现新的形式。只有卡伦——而不是那两个号称“黑人惠特曼”的诗人吐默尔和休斯——最适合这类文选增补办法的需要，因为他的诗歌作品沿袭了传统的形式，每首诗都具有明显规范化的诗歌形式，而且正是由于他的诗歌所具有的传统性才使得长期以来，有关美国黑人文学成就的两大观点找到了进一步的依据。第一个观点认为黑人诗人精湛的写作技巧——比如说，写十四行诗——已经充分证明黑入文学成就卓著，同时也充分说明黑人作家完全应该被包括在美国文学选集之中。这一看法不仅在对菲利斯·惠特利的最初评价中曾经占据了主导地位，而且在后来关于保罗·劳伦斯·邓巴的讨论中也反复出现过，一直保留到二十世纪人们对于卡伦、麦尔文·托尔森和格温多林·布鲁克斯（早期）等黑人作家所作的种种评价之中。第二

个观点认为，尽管美国黑人作家既处于文学运动和文学时代的范围之内，又处于这些文学运动和时代的范围之外，但是，不管怎样，美国作家也好，黑人作家也好，由于他们作品的主题都带有某种严重的社会动荡不安的意味，他们写作的形式却很少像埃兹拉·庞德称之为新的木制酒桶那样有棱有角，轮廓分明。总之，他们的社会意义较之他们的文学价值更高、更重要。

《美国的文学传统》收入卡伦的作品，并将它们摆在那些备受攻击的传统规范作品的特定情境之中，这主要是为了保持原有的历史面貌，并不在于向人们暗示什么新的历史情况，具体地说，并不在于向人们暗示它支持赞同所谓美国黑人作家大都是社会鼓动家而不是艺术活动家这样一种观念与看法。这部文选在对待休斯和赖特两人的作品的问题上也有类似的情形。这两位黑人作家在文选中所处的位置与环境意味着他们不过是“社会科学小说家”而已。在《美国的文学传统》这部文选中，人们不禁感到“破旧的小船虽然已经擦得亮亮的，但却摇动不起来了。”

为什么会这样呢？这里可以有好几种答案。要断言《诺顿文选》和《美国的文学传统》两书的编者具有共同的一致性，这并不难。但是，如果说他们都受到某种个人限制并随时准备投入论战，这也许更确切些。他们一方面要力求保持传统的美国文学的名篇目录和代表作家名单。作为对当今众多强大的颇具煽动性的压力的一种回报，他们也着手做些修修补补的工作。不过，从某种更为深刻的、心照不宣的意义上来说，他们想要做的不仅是保持，而且是掌握这些传统的文学篇目与作家名单：每一个编者都感到，这些文学名篇目录和代表作家名单，在一定程度上应该说是无懈可击的；并且这正是在交由编委会审议时，在几乎所有方面都达到的预定的结果。不仅如此，大量涌现的新史料表明需要有新的史学家。那么，又有多少老史学家（不管他们多么年轻）会心甘情愿地宣称他们必须更新知识或者干脆承认自己已经过时，应该被淘汰呢？

此外，新的文学选集也可能只对旧的原有的史实作了极少的一点补充，因为其他形式的补充工作——即补编某些残缺不全的历史——已在迅速进行之中。这使人不禁想起我过去的一位同事。据学生们反映，他曾经告诫那些对他开设的“美国现代小说”课持有疑问的学生们说，如果他们想要学“别的什么东西”——如妇女小说、黑人小说等等——的话，那么，“这类东西”在大街上多的是，真可说是应有尽有。显然，我这位同事在这里也表现出了我在前面描述过的那种保守、专横的态度。不过，他也像现在的一些文学选集那样，开始承认：第一，大量新作品、新历史资料和新的批评论著需要进行大量的工作来加以掌握；第二，建立在这一研究、整理工作基础之上的各种课程也就垂手可得了：当大批较为完整的补充资料就在你身旁，只相隔一两个书架或一两间教室的地方时，为什么还要零敲碎打，另搞一套，白白浪费许多力气呢？

791

其实所谓迅速整理补编残缺不全的历史资料也只是一个迷人的神话，一种错觉罢了。因为在我们确实有了一些质量很好的新选集、文学史著作和批评论著时，说我们已经重新收集、整理而不是重新改写那些残缺不全的历史，倒是比较确切的。这里，我们不妨考虑一下，本世纪六十年代晚期曾经出现争相再版发行美国黑人文学的重要作

品和有关研究论著的情形，这一不同寻常的做法使当时的图书馆和读者个人都很容易买到相当可观的各种黑人作品集。又如，在1969年问世的《都佛版重新发现黑人系列丛书》包含黑人作品十七部，《雅典娜美国黑人生活研究系列丛书》也收入了黑人作品十七部，此外还有《阿诺文集：美国黑人历史与文学》也发表了三十一部黑人著作。在当时的情况下，就连一些本来不愿出版大部头丛书的出版社也争先恐后地再次出版那些他们早已出版过的黑人作品。于是，哈珀与罗奥出版公司相继隆重推出理查德·赖特的全部小说作品，这使人们感到，远在我国开展黑人研究和修改美国文学必读书目以前，赖特就已经是这家出版公司选下的一位主要作家了。

但是，新知识、新作品流通不畅的责任并不全在出版发行者身上。在当时，即使是随意浏览一下一座藏书还算丰富的图书馆，也不难发现，有些情况是颇令人感到吃惊的。细心的读者在这里看到的至少有包括本世纪二十年代以来诸如本杰明·布劳理、艾兰·洛克和维尔南·洛金斯等人的论著在内的整套黑人文学批评著作。同时，他们还发现，某些以精选过去历年来所发表的美国作品为己任的文学选读本，实际上都已经包含了各种黑人作家的作品，它们无论在作品的深度或丰富多样性方面，都大大超过了近年来出版的一些黑人文学选集或选读本。（例如，由安德森和沃尔顿主编的《我们这一代》(1939) 选用的斯泰林·布朗写的诗就有八首之多，可是在今天，斯泰林·布朗却只是偶尔出现在一些专门黑人作品之中）。不仅如此，细心的读者们还发现，自本世纪二十年代以来出现的各种黑人文学选集和选读本，就它们的编者所作的种种论述与评价而言，在许多方面都比新选本更真诚、更直率，并且更富于论战性。（艾兰· 792 洛克编选的《新黑人》(1925)、詹姆斯·韦尔登·约翰逊编选的《美国黑人诗歌集》(1922) 和斯泰林·布朗编选的《黑人大篷车》(1941) 在这方面尤为突出）。从这里，读者们会不约而同地得出这样一种认识，这就是，某些黑人作家的全部作品，也像某些白人作家的情形一样，一直都是我们大家关注的中心（左拉·尼尔·赫斯顿，如同兰斯顿·休斯一样，可算得上是一个再恰当不过的例子了）。

像这样随意浏览一下一座像样的图书馆还可以获得另一种深刻的印象，这就是：在本世纪六十年代晚期以前，对于美国黑人文学的专门研究大多是以一种十分民主的精神来进行的。例如，在斯泰林·布朗的《黑人诗歌与戏剧》(1937) 一书中，就包括了"1941年以前表现黑人生活的白人诗歌"和"当代人写作的反映黑人生活与命运的诗歌"这样一些篇章。同样，在兰斯登·休斯和阿纳·邦当合编的《黑人诗歌》(1949) 里，编者也精心地作了类似的安排。所有这些并不像某些人所辩驳的那样，是美国黑人处于从属地位的明证，或者说，是对于他们（他或她）批评才智的一种近乎殖民化的对待方法。其实，布朗也好，休斯和邦当也好，他们都毫无保留（虽然还不能说是完全一致地）主张美国文学应当具有一种综合性的，包括各种文学作品与作家目录，一种实际上在人们一旦敢于承认我们国内作家，无论黑人作家或是白人作家，都不可避免地会在自己的作品里描写黑人的人和事时就已开始形成的文学作品与作家目录。

我们在布朗和休斯两人的选集和批评论述中，在他们三十年代发表的某些诗歌作

品中——如布朗的《佃农》，结尾的两行诗为：我们赶快去把这一带的灌木丛清除干净，一行一行地并排栽种那白栎树和黑栎树"——所感受到的那种民主精神是十分强烈和颇具影响力的。不过，这种民主精神还不是在六七十年代曾经深深地激励过大多数黑人学者们的那种民主精神。当然，这些作家和学者对于休斯和布朗两人都是熟悉的。假如休斯还活着的话，人们对于他的"重新被发现"所给予的高度评价与推崇一定不会亚于布朗、格温多林·布鲁克斯和其他活着的"前辈"们。但是，休斯和布朗两人的富于战斗性的民主精神却未被人们所接受，因为它同当时好些迫切而又强烈的需要是格格不入的。一些作家、学者试图表明美国黑人文学史只不过刚刚开始（或者说，美籍非洲人文学史已经结束，代之而起的是美国黑人文学史）；另一些作家、学者则力图从黑人文学史中发掘某些更富于民族风格，或至少比休斯式的"我也为亚美利加而歌唱"之类的诗句更具黑人特色的东西；还有一些作家、学者则力求将二者紧密结合起来，使它们融为一体。这就是我对于唐纳德·吉布逊在他的《现代黑人诗人》（1973）一书的序言里有关黑人诗歌论述的意义的一点领会与见解。在那篇序言中，吉布逊明确指出，"美国黑人诗歌"只是在"较近时期，在社会关系日趋紧张的那些年代——例如，在二十世纪二十年代、六十年代和七十年代早期……当真正的黑人诗歌（亦即他在文中其他地方说的"一种有鲜明特征的黑人诗歌"）开始出现以后才成为一种具有统一性的诗歌的。"

793

在思想上有了上述这些认识之后，还有几点是必须弄清楚的。第一，颇具影响力的两次大战间的美国黑人文学史，说到底乃是一部独特的哈莱姆文艺复兴史——这里所说的不是所谓新黑人文艺复兴的历史，也不是爱迪生·盖尔的那个拼凑物、新黑人文艺复兴运动的历史，也不是某种范围更加广阔的、黑人文艺复兴只是其中一部分的发展与形成的历史。第二，这部颇具影响力的哈莱姆文艺复兴史至少在以下四个主要方面是十分独特的：其一，这是一部囿于六十年代晚期和七十年代早期的"第二次黑人文艺复兴"的种种实际需要，包括拥有自己的历史的那种需要的黑人文学史。其实第二次文艺复兴最好称作第三次黑人文艺复兴，因为，正如威廉·L·安得鲁斯和另外一些人所极力主张的那样，在十九世纪四、五十年代出现的那一次文艺复兴无疑应当看作是第一次黑人文艺复兴。其二，这部黑人文学史更注重的是二十年代的文学大事件，不太注重二十年代以前或以后的事，部分的原因是因为受到那些文学以外的有关历史分期的定义和规定的限制。诸如以第一次世界大战结束为开端（以 1929 年股票行情暴跌为终结，等等）其三，这部黑人文学史体现了对于"真正的，具有鲜明特征的黑人艺术——黑人美学——的初期阶段的一种研究与探讨，而这种黑人艺术必然难以正确地理解和表现二十年代盛行的种族文化，平等主义思潮和三十年代出现的民主无产阶级主义以及贯穿这一时期的杜波依斯式的，关于黑人双重性的探索。其四，这样一部历史是在人们不仅没有把本来空缺了的黑人文学史看作是全新的历史而且把它看作是另外的历史时产生的一个合乎逻辑的结果，这主要是因为各种别的历史的扩散较之形成一种新的统一意见更少威胁性。

在剩下来的篇幅中，我想要献给大家的是一部更新颖的，既表明了内在的一致性又不致贬低美国黑人文学成就的文学史概要。

A·关于时期的划分。主要问题：两次世界大战之间美国黑人文学常常被简单地看作是哈莱姆文艺复兴时期的文学而所谓文艺复兴时期指的就是本世界二十年代这十年。

至于整个修订工作则是以系统阐述和编写与偏重于社会文化问题的历史截然不同的文学史开始的。这一点几乎可以说没有什么新奇之处，罗伯特·伯恩早在多年以前就曾在他的《南方乡土气味》一书中着重论述过了："有关哈莱姆文艺复兴的故事，现在已成了老生常谈了，不过，还没有谁试图要写一部关于这个时期的文学史。我们已经有了这一时期的思想史、文化史和政治史，但是，我们还没有一部真正的，阐明这一时期文学状况的文学史，因为，文学史实际上是一部关于各种文学表现形式的历史。"接着，伯恩进一步对现代美国黑人文学中的流浪汉传奇和田园式情调占主导地位的问 794 题进行了一益有益的探讨。他的话虽然简短，但是，他涉及文学史的一些论述却十分有趣，耐人寻味。伯恩在书中分析论述了克劳德·麦凯、琼·吐默尔、兰斯登·休斯以及左拉·尼尔·赫斯顿等人作为这时期的主要作家的卓越地位；不过，他是通过集中分析这几位主要作家的各自创作的文学形式和传统手法来进行论述的，这样做的结果就是：某些常被我们忽略了的作品（如休斯的《并非没有笑声》）最终进入了哈莱姆文艺复兴时期文学史的殿堂。随着这些作品进入文学史，对这一时期作品文本的选编目录进行了调整，而这一时期作为文学历史时期，也相应形成了：足足有一半应被选用的作品竟被排除在严格的编选范围之外。此外，人们更强调更注重流浪汉、冒险故事和田园式作品，较少注重文学体裁本身，因而开始出现多种体裁和多种样式的文学作品。虽然伯恩写的是关于小说的论著，但是他用以归类的种种范畴却迫使他不得不引用诗歌和自传作品。在这里，文学史变成了一部综合运用不同体裁和样式从事文学创作的历史。

伯恩是专门研究小说的，然而并非只有小说创作的种种史实才冲破了传统分期法的界限。其实，将二十世纪二十年代这十年看作是美国现代黑人文学流派的一种合乎逻辑的历史划分，几乎是不可能的。这种论点，虽然我们都很熟悉，却再一次遭到种种压制与误解。例如，关于诗歌创作问题，J·桑德斯·雷丁在好几十年以前（即在他写的《造就一个黑人诗人》（1939）中就坚持说新黑人诗歌早在1912年当克劳德·麦凯刚刚从牙买加来到美国时就已经开始兴起了。在随后进程中的二十年代，在他转而对吐默尔、休斯和那个平时不起眼的詹姆斯·韦尔登·约翰逊的诗歌艺术进行评价和对康提·卡伦的所谓"苍白无力，缺乏生气"的诗歌技巧作了一番贬抑诋毁之后，桑德斯·雷丁在该书的结尾部分高度赞扬斯泰林·布朗的《南方之路》诗集（1932）体现了"回归大地，回归现实（祖先、文化遗产和本民族固有的艺术天性）的精神实质"，并且充分肯定了赫斯顿的《骡子和人》（1935）中那些勉强称得上是散文诗的故

事所起的补充作用。法国学者让·魏格纳在他的《美国黑人诗人》(1962,英译本于1973年出版) 一书中似乎也很赞同雷丁的主张，认为黑人文学史应当向前推进到本世纪三十年代，以便把布朗也包括在内，虽然他自己关于诗学的定义却并不具备足以将赫斯顿也包括在内的灵活性。他还提出了一个甚至比雷丁的提法还更早的日期作为新诗的最初发轫期，这个日期就是1906年，这一年保罗·劳伦斯·邓巴与世长辞，而杜波依斯则刚刚写完了他的《亚特兰大的一次连祷》。在我看来，雷丁提出的黑人文学发展史似乎更合理、更令人满意，然而，魏格纳的主张则是雷丁早期关于不能简单地把二十世纪二十年代划定为现代美国黑人诗歌创作活跃、或成果累累的历史时期的看法的延续和发展。不仅如此，这两位作家还在一定程度上向人们表明：诗人和诗人之间在现代这几十年内或跨越这一时间界限之外所进行的“相互对话与交流”是编写有份量的文学史的切实可行的出发点。

795

1920年前保罗·劳伦斯·邓巴和詹姆斯·韦尔登·约翰逊两人关于黑人方言在美国诗歌中作用问题所进行的讨论就是这类对话与交流的一个例子；这样的对话与讨论后来在二十年代晚期和三十年代早期曾在约翰和斯泰林·布朗之间进行过并且有所改进。这两次对话与讨论都因为是在两位作家亲自参与下，在诗歌专论和自传作品中进行的而特别值得注意。不过，另有一次对话与讨论是在杜波依斯和艾兰·洛克之间进行的；其实，在洛克的《新黑人》(1925) 这部书中，大部份主要论点都是用新的措辞重复杜波依斯在《黑人的灵魂》(1903) 一书中的那些提法。此外，还有一组对话与讨论涉及到兰斯顿·休斯和左拉·尼尔·赫斯顿：它主要局限于二十世纪二十年代，为黑人作家之间的友谊与合作提供了一些内情；这种友谊与合作由于白人资助者或保护人的介入而常常变得复杂化起来。克劳德·麦凯和斯泰林·布朗两人间的讨论与对话格外值得注意，因为这是人们认识1912年至三十年代这整个历史时期的一条途径。当布朗承认麦凯对他所产生的影响时 (这种影响在最初看来似乎不大可能，因为麦凯的诗是那样一味地拘泥于形式)，我想他指的是，麦凯诗歌中那种猛烈的战斗性正是他自己的“批判现实主义”的一个来源。像这样的对话与讨论，至少和雷丁一直推崇的布朗与吐默尔之间所进行的对话与讨论是同样具有重要意义的。

随着时代的发展与延伸，这一时代涉及的地理范畴也发展、扩大了。如果伯恩关于流浪汉冒险题材和田园风格在黑人文学中占据主导地位的论断是正确的，那么就很难将黑人文艺复兴时期的作家全都限制在哈莱姆范围以内——除非有人执意争辩说这时期的作家只写作了一些流浪汉冒险故事和富于田园风味的作品，只停留在对他们所描写的流浪、游历、风光景色、人物性格的想象虚构上面。不过，事实上，麦凯、吐默尔、赫斯顿，甚至休斯等人写的传记式的作品却完全是另一回事：他们描写流浪汉，自己也是流浪汉，哈莱姆有如一个十字路口，一个麦加，大多数来朝圣的香客，不管他们自己知道不知道，都是备有来回旅行机票的。在这里不禁想到艾兰·洛克：他是这个时代的一个杰出的人物，是我们可以称之为哈莱姆事件的一个不可或缺的组成部份，尽管他一生从未真正离开过华盛顿，也从未脱离过他在霍华德大学的教授职位。

上面提到的那种种对话讨论与相互配合的行动，实际上也是一张张地理区划图表。例如，兰斯顿·休斯和左拉·尼尔·赫斯顿两人总是在纽约城外活动，他们之间既有联合，又有冲突，这正好体现了哈莱姆文艺复兴的思想观念。不过，等到休斯和赫斯顿两人都"可以"、而且也已经超越了地区限制、转向其他地方的时候——休斯四处游历，而赫斯顿则回到了她的老家，佛罗里达州伊顿维尔镇——一部内容更全面、更真实可靠的文学史（在作品、年代、地区划分等方面都更丰富充实的文学史）也已经形成，垂手可得了。我们现在论述的这一历史时期是以北方人迁徙移民之后南方人纷纷 796 返回故里为特点的，而这时期的文学对于这一特点都作了多方面的，有声有色的反映，文学史自然也不能例外。

B. 美国黑人文学体裁形式的发展过程的历史分析。主要论点：看来美国黑人文学的内容虽很丰富，形式却十分贫乏；美国黑人作家也大多是一些社会鼓动家，而不是美学鼓吹家。

在这里要加以更正的是，一开始就必须断然避开种种区分社会性和艺术性的投机取巧的简单化方法。有必要重复一下一条明显的道理，即：文学可以既具有社会性，又具有艺术性；一部完美成熟的作品完全可能在内容形式上都具备十分深刻的社会性，同样，一部以其社会性为突出特点的作品，由于富有强烈的启发、教育作用，也可以具有极高的艺术性。

这几点都是人们在研究诸如现代美国黑人十四行诗的创作手法时应当牢牢记住的。就十四行诗的创作而言，一般的看法是：其实际情况，或者表明黑人作家已经熟练掌握一整套十四行诗的形式与习惯模式，或者表明黑人作家正在"脱离"他们自身文化的局限而"进入"一个艺术的新天地；或者表明黑人作家力图把"黑人独特的思想内容"倾泻、灌注到"白人惯用的艺术形式"里去；或者也还表明黑人作家由于某种时间上的延误与曲折而在诗歌界已开始进行更加新颖的创作课题时，还在一味地从事十四行诗写作。这些看法都可以说明好些具体事件，不过，任何一部建立在这些看法的基础上的文学史都必然会赞同这样一种狡猾的观点，即：有些黑人作家也许写的是十四行诗，有些则根本不是。事实上，当我们读一读克劳德·麦凯的十四行诗和格温多林·布鲁克斯早期的诗作，那些标志着我们所谈论的这个时期的开始与结束的作品时，我们发现，像麦凯的《白色房屋》和布鲁克斯的《酒吧里快乐的小伙子》这样的诗篇无论在社会意义还是美学意义上都十分得力于他们所运用的十四行诗的种种新形式、新手法，——即所谓的颠倒法——麦凯是莎士比亚体，布鲁克斯是彼特拉克体。美国黑人诗人之所以喜欢写十四行诗，特别是喜欢写彼特拉克体或意大利体十四行诗，原因多半和他们对技巧的熟练掌握没有什么直接关系。例如，也许可以说，意大利体十四行诗形式所包含的基本逻辑关系促使黑人诗人去进一步探索那种被杜波依斯之称为美国黑人境遇的"两重性"问题即：两种公民资格、两个"互相争斗的灵魂"，两种观察现实的方法，两种时间范畴——过去与现在或者现在与将来。

现代美国黑人诗人这样努力从事十四行诗创作的紧张情况在其他诗歌体裁中和在

某些个别作家的全部创作中也都有所表现。很少有美国黑人现代作家既完全是社会性的或完全是唯美主义的作家，而同时又仅仅擅长于一种单一的文学创作体裁。这里特别令人感兴趣的是，在某个黑人作家的所有作品中，"外来的，已被认可的"创作形式（如最讲究美学形式的十四行诗和最具社会意义的民谣与"本民族固有的、土生土长的"创作形式如黑人民歌、通俗经文等等）之间，常会互相影响，取长补短。对于这种创作形式上的互相影响、互相补充的问题，所有持赞赏态度（或是抱反感态度）的作家也都在这一时期的文学发展史上发挥了中坚的作用：邓巴、约翰逊、休斯、赫斯顿、布朗、早期的玛格丽特·沃克、格温多林·布鲁克斯和理查德·赖特。列出这个名单并不是要对现代美国黑人的文学史来一番革命改造。不过，应当承认，它的确作了某些修改，特别是在考虑到现代美国黑人文学史在一些专门研究美国文学的选集里是如何反映的问题时，尤其如此：邓巴之所以成了一位现代派作家并不仅仅是由他去世的日期决定的；约翰逊和布朗这两位作家最后终于进入了文学史的殿堂。至于三十年代晚期和四十年代早期之交的那个玛格丽特·沃克也不再仅仅是由于她和理查德·赖特有深交而得到了公众的承认。

在约翰生的全部作品中，我们看到有小说、爱德华式的圣歌和深受黑人民间传教士诗学传统影响的布道说教体诗歌。在沃克作品里，我们见到的则是十四行诗、民谣、新自由体诗歌，并且在她 1945 年以后的作品里，还有一部长篇小说。不过，我们还应当注意那些充分体现了多种形式的大混合的作品，这并不是为了剖析文学实验性创作的情况，而是为了进一步弄明白在文学创作中，多种体裁形式的相互混合是否会创造出一种与众不同的文学，是否会对文学发展史作出自己的贡献。说到这里，有好几种作品顿时在我脑子里出现了，如"琼·吐默尔写的《笞杖》(1923)、约翰逊写的《上帝的长号》(1927)、休斯写的《爱情的七个乐章：一连串非十四行诗体的布鲁斯歌谣》(1942)、赫斯顿写的《骡子和人》(1935)、罗伯特·海登写的《旅程的中途》和布鲁克斯写的《十四行诗体民谣》(虽然它们分别在 1945 年和 1949 年发表，但两者都是这时期的作品)。从这一分析来看，对约翰逊的重新评价确实是太迟了。即便是被遗忘了的作品可以重新改变我们对这些作家的看法，休斯和布鲁克斯这两位作家也还可以在我们的历史上重新进行评价。

我在前面曾经涉及到运用十四行诗从事实验性创作以及追求其他新的体裁形式的问题，主要想推动这样一种看法，即：传统的体裁形式也好，新诗歌的体裁形式也好，两者的出现都是和某个民族文化的文学史密不可分的。既然有一些作品别具一格，既具传统的体裁，又具新奇的形式，那末，我倒想要建议我们在编写文学史时，除了在行文叙述上需要有一定的生动机敏性以外，应当尽可能放慢描述的速度以便有时间对某些作品进行仔细的研究与考察。不过，由于一部文学史决不可能仅仅是一套供精研细读用的选本或选集，因此，编纂史料常用的其他手段和方法，包括概述、图表和作家对照表等，也都应当加以采用。

这里暂且借用和简单归纳一下克劳迪奥·奎伊仁的论点：图表、概述和对照表表

示的是一些要点和主要内容，常常流于简略，而且总是带有强烈的美学论战性质和就某一种文学形式进行集中试验的性质。这种文学活动注重突出它本身的重要性，因为它不可能像我们一厢情愿的那样将它用于文学史的编写并把它也一齐包含在文学史以内：作家们开始反对给他们贴标签，各种作品也相继突破体裁分类的束缚，各个文学时期的界限也越来越模糊不清，议论纷纭，争吵不休。在我看来，在现代美国黑人文学中最有代表性的所谓图解式的概括或综述就是针对怎样从黑人民间乡土艺术形式中 798 创造出一种美国黑人的书面文学的方法与效果问题在各种文学体裁作品中展开的那场大论战。这次图解式的概括（或综述）的焦点和它所涉及的范围差不多包括了整整一部历史，这些都可以从邓巴表现出来的激动情绪和赖特所抱的否定态度（这两种态度标志了那场不仅仅是插曲的开始与结束）中看出来。在邓巴、约翰逊、布朗和赫斯顿等人作品中所表现出来的参与这场论战的不寻常的紧张、热烈情绪使得这场论战成为我们整个历史画卷上的一个十分突出的特征。

当问题涉及到体裁的运用时，作家对照表又常常难以区分他们的种族界限。比如说仅仅把麦凯和卡伦归入十四行诗人那一类，或把赫斯顿和赖特划入专门表现南方黑人生活经历的小说作家那一类来加以比较，似乎通过任何诸如此类的比较就可以为我们对某个作家的成就进行全面评价提供依据，这显然是很根本办不到的。今天，还会有什么现代黑人作家只认定自己仅仅有黑人前辈同行和黑人志同道合者呢！总而言之，当问题涉及到体裁的运用时，文学史家必然会接受关于把吐默尔和休斯跟惠特曼相比较，把布朗同弗罗斯特、罗宾逊和桑德伯格相比较，把赖特同德莱赛相比较，把布鲁克斯和塔尔逊同艾略特相比较以及把邓巴和约翰逊同丁尼生和吉布林相比较而提出的种种诘难与挑战。与此同时，人们对于这类比较与分析又深感焦虑不安，耽心这样下去很可能会削弱和贬低黑人作家的创作成就与创新精神，这也进一步说明了为什么美国黑人文学发展史仍然如此不平衡，危机四伏，多灾多难。

C·公认的代表作家名单。主要论点：一般公认的代表作家名单中看来包括有好几位男作家，主要是克劳德·麦凯、康提·卡伦、琼·吐默尔和兰斯顿·休斯，还包括有一位女作家，她就是左拉·尼尔·赫斯顿。其实，当我们开始把注意力集中在作家的作品上面时，这份公认的名单也随着扩大起来，这并不是由于某些随心所欲的原因，而是由于有更多的作家和作品不期然而然地进入了我们的视界范围之内。我曾经力争要把早期的玛格丽特·沃克、理查德·赖特和格温特林·布鲁克斯以及邓巴、约翰逊和布朗这些作家也都列入这份代表作家名单。诚然这几位作家也许会被认为属于别的历史时期，但是，事实上他们是在两次大战之间的那个时代的一种强有力的存在：在某些情况下，他们的作品激励和促进了重要文学创作成果的完成（这里我们可以想一想邓巴对于约翰逊、布朗和其他一些作家的“鼓励、推动作用”）；而在另一些情况下，他们本身的作品又是这类重要文学创作成果的主要例证。

也许把早期沃克和布鲁克斯包括在这时期主要女作家的行列而把杰西·福塞特、娜拉·拉森、乔治·道格拉斯、约翰逊和其他一些女作家排除在外，这样会引起争论。

但是，当人们设法确定有哪些作家在努力探索“外来的、被接受了的”形式与“本民族固有的、土生土长的”形式之间的相互影响与相互结合的时候，沃克、布鲁克斯和赫斯顿已崭露头角，成为那一时代的主要女作家了。这并不等于说福塞特、拉森和约翰逊等人在文学史上毫无地位。显然，她们都是享有一定地位的。不过，这自然也表799 明在我们把注意力集中在形式创新这类问题上时，她们的地位就大大降低了。

如同别的文学史家们提出主要代表作家名单一样，我自己拟定的那个名单是文学史本身发展形成的一种特殊的结晶—— 一种可以用来说明这个时代的某些（而不是所有的）文学活动的图表。文学不只是出现在成卷成卷的书本中，也出现在期刊和小杂志之中。而且，现代黑人作家常常在诸如《危机》、《机遇》和《南方劳工》这样一些黑人刊物上发表自己的作品，也常常在《诗歌》、《新群众》和《日晷》那样一些白人刊物上发表作品。这正好反映了现代美国喧嚣不安的文学领域里，非洲裔黑人作家具有特别丰富而多样的生活、创作经历。如果仅仅是几份主要代表作家的名单图表，对此不必作出什么解释，但是作为文学史著作就应当为此作出努力，因此可以说八十年代的美国黑人文学史专家要准备迎接这一挑战。

罗伯特·斯特普托 撰文 朱通伯 译

墨西哥裔美国人文学

墨西哥裔美国人文学可以说是从1848年签订瓜达卢佩和伊达尔戈条约，从而结 800 束了历时将近两年的墨美战争时开始诞生的。依据条约规定，墨西哥将其北部领土——就是现在的加利福尼亚、内华达、亚利桑那、犹他和新墨西哥各州以及半个科罗拉多州——割让给美国，同时对于这个地区的八万左右墨西哥人，则允许他们自行抉择，或是居留原地，保证他们可以取得美国国籍，或是向南迁移，进入墨西哥的新的国境线内。结果差不多所有住在这一地区的墨西哥人都决定留在自己原来的住地不走了。就这样，通过一种十分简单的政治手段，他们都成了墨西哥裔美国人。但是，文化与文学的变化又总是很少同政治合拍的，因此，在瓜达卢佩和伊达尔戈条约签订之后经过好几代人的时间，这些新的美国公民在风俗习惯或文学方面同他们住在南部邻国的同胞并没有什么明显的差别。

墨西哥裔美国人文学是在一个不同人种的混血，即：西班牙人、墨西哥人、印度人以及安哥罗人[①] 的混血，以种种日益增强的文化冲突事件为特征的环境条件下逐渐形成。在整个西南部地区，墨西哥裔美国人竭力长期保持墨西哥人的传统，他们只是在为了对付那不可抗拒的安哥罗影响时才开拓、发展出一种独特的文化与文学来的。在十九世纪下半叶，当一种具有鲜明特色的墨西哥裔美国人文学开始出现时，它所经历的发展过程是一切边疆文化都共同经历过的。整个文学以历史故事和个人经历为主，许多这类故事还带有一种辩解语气。玛利安诺·瓦罗党和庇奥·庇科两人编写的加利福尼亚史记，正如瓦罗党自己所说，其目的是要表明他们的人民“并不是穷光蛋或一群野兽”。在新墨西哥和得克萨斯也出版了与此相类似的作品。墨西哥裔美国人还创作了一部相当可观的诗集，其中多数是短诗和仿效之作。十分奇怪的是，就我们现在已经 801 知道的情况而言，几乎没有人写过什么连贯性的小说故事，这也许是因为西部边疆地区恶劣的环境很难使人有机会坐下来从事长时间创作的缘故吧。尽管如此，还是有两部由尤塞比欧·查松写的很值得注意的长篇小说：《风暴之子》（EL bijode la

① “Anglo”这一术语在当地常用来指非拉丁裔高加索人。

fempestad)和《暴风雨过后的宁静》(Trauo de la toventa la calma),两部作品都是在 1892 年在圣菲出版的。

虽然在西部地区许多城镇都可以找到出版社，但是，早期墨西哥裔美国人文学的主要发表渠道是十多种西班牙文报纸，在这些报纸上的文学栏目和版面上常常登载着各种各样的诗文、短篇故事或长篇作品节选、连载等等。这些报纸，除了刊登墨西哥裔美国人的作品之外，还发表一些十分突出的墨西哥人、拉丁美洲人和西班牙人的作品，这样使年纪大一些的作家能够随时了解国外文学发展的动态，年纪较轻的作家更容易发现和紧跟新的创作模式。正是通过这些报纸，墨西哥裔美国人才试验推广了西班牙人古斯塔沃・贝司格尔的浪漫主义和鲁边・达瑞沃与曼纽艾尔・古迪艾罗兹・纳耶拉的现代主义。尽管历来习惯性的看法都认为早期墨西哥裔美国人在文化上偏保守和孤立，但是他们办的这些报纸却表明他们在文化与文学上同墨西哥、拉丁美洲和西班牙之间都有十分密切的联系。查松的长篇小说的确是在继承塞万提斯的风趣而生动的叙述传统基础上写成的，但是，他的每一部小说都表明他对于当代拉丁美洲的文学潮流和文学运动十分熟悉。

诚然，早期墨西哥裔美国人文学，有相当大量的书面文字作品，不过各种口头文学形式也是十分引人注目的。这时期的许多报纸都提到，在全部居住人口中，阅读、书写能力的普及程度是相当可观的。尽管如此，墨西哥裔美国人总是特别偏爱民间故事、风俗戏剧、民间传说，尤其是配乐诗科利多之类的口头文学形式。

科利多是一种在墨西哥大地上逐渐演化、发展起来的民间歌谣形式，墨西哥裔美国人把这种文学形式看作是最能表现他们的文化环境与现状的一种手段。像其他国家的民歌民谣一样，科利多——即一首配乐诗——也是在文化冲突的激流之中繁盛流行起来的。随着越来越多的安哥罗人在西部地区定居下来，他们同墨西哥裔美国人之间的矛盾也越来越加深了，于是，成千上万首的科利多，作为纪录墨西哥裔美国人独特经历的一种文学与音乐的编年史，在整个美国西部地区应运而生了。

产生这种墨西哥裔美国人所独有的科利多形式文学的最好的温床是得克萨斯州南部边境地区，在那里，墨西哥裔美国人同安哥罗人的关系特别紧张，而且富于爆炸性。早在十九世纪五十年代，就创作了许多首科利多（大都是无名氏作品），用来歌颂墨西哥边民——居住在格朗德河两岸的墨西哥人——反对安哥罗人无理行径的斗争。墨西哥裔美国人具有经典性意义的科利多作品《格雷戈里奥・柯特兹》描写了一位墨西哥出生的牧牛人如何在 1901 年为被杀害的兄弟报仇而亲手杀死了得克萨斯乡下一名行政司法官的故事。《柯特兹》这部柯利多有许多种版本，——它在墨西哥裔美国人聚居地区至今仍然享有很高声誉，——这些版本实际上构成了一种具有史诗性质的作品，把当代墨西哥裔美国人文学的种种基本主题，——即：民族自尊心，对于咄咄逼人的安哥罗式陈腔烂调的坚决抵制与排斥以及通过对柯特兹艺胆包天的牧牛人的本领的颂扬，充分肯定墨西哥裔美国人在西南部地区的深厚根基等等——都集中体现出来了。柯特兹民谣使听众明白，许多广为传颂、备受赞扬的关于西南部文化的故事传说，都是

802

从墨西哥发源的。同时，由于这些民谣作品都是用西班牙语（一种在北美比英语的历史还更悠久的语言）创作和演唱的，因此，它们又进一步突出了西班牙语在保存墨西哥裔美国人文化方面的重要意义。

尽管柯利多这种形式在某些时期相对衰落，走了下坡路，但是，它作为墨西哥裔美国人的一种主要的表现形式，仍然保存下来了。在第二次世界大战期间，墨西哥裔美国藉士兵创作了歌颂太平洋战争麦克阿瑟战役的柯利多组诗。在六十年代，农场工人们又创作演唱了一系列民谣来庆祝塞萨尔·恰维兹的巨大功绩。在八十年代，为悼念在圣地亚戈附近一家麦克唐纳德餐厅一批顾客（其中有一些是墨西哥裔美国人）惨遭杀害而创作演唱的柯利多组诗，是当时全国许多人都听到过的。作为一种思想情感的表现传统，柯利多在墨西哥裔美国人文化中所占据的重要性同布鲁斯民谣在美国黑人文化中的重要性不相上下。而且，也和布鲁斯民谣一样，柯利多对其他各种艺术形式都有一定的影响作用。最近由路易斯·瓦德兹创作的的一部戏剧里，就包含了一系列通俗民谣的戏剧化表演，而且，事实上这部剧作的标题就叫“柯利多组诗”。

到了 1900 年，墨西哥裔美国人文学已经成为整个美国文学体系中一个独具特色的部份，而且特别是在西南部地区文化中留下了不可磨灭的印记。墨西哥裔美国人文学的源头在墨西哥，它使用的语言基本上是西班牙语，在宗教信仰上则属于罗马天主教。由于生性同墨西哥人十分相似，所以，墨西哥裔美国人能够比较自如，比较融洽地和他们的祖国保持亲密关系，这是其他少数民族办不到的。人们随时越过边界，相互往来十分频繁，促进了双方文化的交流。自 1910 年以后，当墨西哥革命和美国境内劳力短缺使移民日益增多时，墨西哥人对于发展墨西哥裔美国人文学所作的贡献也随之大大增加了。朱利沃·阿塞是来自瓜达拉哈拉的一个著名新闻记者，他于 1915 年在旧金山定居，继续从事编辑和新闻评论家的工作。理查多·弗罗埃·梅貴是革命时期墨西哥最有影响的知识分子之一，他最初逃亡到圣安东尼奥，后来逃亡到洛杉矶，在这两个地方，他不仅是著名报纸《重建与新生》的发行人，而且也是当地政治与文学界的一个主要代表人物。其他名声影响较小的逃亡者也都在墨西哥裔美国人文学史上留下 803 了各自不同的记录，先后发表了反映经济斗争的短篇故事，有关革命的传奇以及表现移民和文化同化的痛苦经历的科利多组诗等。和上文提到的情形一样，在发展一种力求表现工人而不是资产阶级的、具有永恒价值和崇高品质的文学情趣方面，口头文学作品又一次起到了十分关健的作用。

在从墨西哥革命开始发动到第二次世界大战即将爆发时的三十年时间里，墨西哥裔美国人文学沿着已经确定的路线继续向前发展。关于历史事变和个人经历的记叙性作品、小说、诗歌和民间文学占据了主导地位，而且作品的情节、人物活动的范围大都以新墨西哥为中心。在美国西部各州中，新墨西哥常常以自已享有西班牙文化遗产而最感自豪。从 1598 年以来，当晃·德奥努阿德在那儿建立了殖民地之后，新墨西哥就已经在竭尽全力维护和发扬西班牙的种种古老传统了。新墨西哥的西班牙语言文化主义毫不含糊地表现出了一种民族的和地区性的自豪感，同时也表明他们十分认真地

消除了安哥罗人广泛散布的对墨西哥人和墨西哥裔美国人的不满情绪所造成的恶劣影响。在安哥罗人眼里，西班牙人是欧洲人中最劣等的民族，但是，不管怎样，他们总比美国历史论著和通俗小说中描写的那些懒惰无能、危险可怕的杂种墨西哥人要优越得多。

在新墨西哥维护和发扬西班牙文化传统的运动中，站在最前列的是阿瑞里奥·M·艾斯皮诺萨，一个多产的民间文学作家，他坚持认为新墨西哥口头文学传统纯粹是西班牙的传统，丝毫也没有受到印度、墨西哥和安哥罗影响的干扰。艾斯皮诺萨的这些看法对于新墨西哥的一般文化都具有广泛而深远的意义，特别是对于那些处在反墨西哥情绪的重压下坚持斗争的作家们来说，更加具有一种特殊的威力。新墨西哥的“西班牙语”文学的一些具体的作品有：《第一批果实》，1916年出版，是维克多·伯纳尔精心创作的一部叙情诗集；《作品集》，1942年发表，是菲利普·马克西米里阿诺·查松写的一部诗文合集，以及尼娜·奥特罗·沃伦写作的《我们西南地区的古老的西班牙》（1936）。也许，新墨西哥西班牙语文运动的最有才华的斗士要数弗莱·安杰利科·恰维茨。毫不奇怪，他把西班牙人确立罗马天主教信仰看作是他们在新墨西哥州建树的一项最伟大的功绩。恰维茨的主要作品有：宗教遗闻故事集《新墨西哥三部曲》（1940）和《十一个女抒情诗人及其他诗作》（1945）。显然，恰维茨和沃伦这两位作家，除了努力推进西班牙语言文化运动之外，他们发表的作品实际上也标志着越来越多的由墨西哥裔美国人用英文写作的作品已经开始出版问世了。

通过第二次世界大战，墨西哥裔美国人文学保留了好些深具浪漫主义特色的品质，这就是：热爱大自然和田园生活，着重表现和歌颂农夫、牧民一类普通人；对昔日理想、生活的深深的怀念与向往，在那种生活里，一切是那样恬淡、朴实、悠然自得，全然不用耽心自己的文化传统和价值观念会遭受任何外来的威胁；以及一种出于自己的爱国主义精神、品格的对于当代各种问题的一种随心所欲的简单化态度等等。墨西哥裔美国人浪漫主义文学的最高典范就是《墨西哥人村庄》（1945），一部由十个相互连贯的故事组成的、文字优美、趣味盎然的短篇小说集，作者是娇石菲娜·尼吉利。《墨西哥人村庄》的中心人物，在美国出生的鲍布·魏布斯特，是一个墨西哥女子同一个安哥罗人的私生子，他的父亲拒绝承认他是他的儿子，因为他长得完全像个墨西哥人。经过一段长时间的流浪生活之后，魏布斯特在曾经抚养过他的祖母的家乡希达尔戈定居下来，以了却他“思恋骨肉亲人”的心愿。虽然魏布斯特过去从未在墨西哥生活过，但是，他不久就感到十分习惯、十分惬意，他常常回忆他祖母对他讲的那些故事、传说，就这样渐渐地、不知不觉地把他和当地文化、当地的人民融合在一起了。到后来，他改用他母家的姓，终于找到他自己，找到了那个无法逃脱的自我。

《墨西哥人村庄》是第一部由墨西哥美国人创作的拥有大量的安哥罗人读者的小说作品。尼吉利注意到美国公众一般对墨西哥人的生活情况了解不多，所以努力设法在她的作品中介绍一种真正的正宗的墨西哥文化。作为一个民间文学专家，她充分运用各种墨西哥民间故事、传奇来创造特定的小说情境，烘托气氛，并为她的小说人物安

排了大量民间谚语、格言。此外，她还广泛采用西班牙语独特的句法结构和地道的习惯用语，尽可能使她的英语具有一种近乎西班牙语的节奏和韵味。采用所有这些手段和方法的结果是以鲜明浓重的笔触真实地再现了墨西哥北部山间乡村生活的动人情景。

不过，尼吉利最伟大的成就在于她深入刻划了鲍布·魏布斯特这个人物及其墨西哥裔美国人的二重性。一方面，魏布斯特虽然承认希尔达戈是他的故乡，然而他始终未能完全同化，变成一个地地道道的当地人。他的美国人性格——诸如不拘形式和礼节、人人平等主义和独立自主等——使他不可能和当地人完全同化起来。另一方面，他甚至更加算不上是个地道的美国人。他对他父亲的充满偏见的态度刻骨铭心，难以忘怀，这使他十分怀疑美国的价值观念，也使他对美国人的处世态度深感厌恶。其实，也很简单，魏布斯特只不过是从墨美两种文化素材中塑造出来的一个具有原型意义的墨西哥裔美国人典型。

《墨西哥人村庄》这部作品实际上是随着第二次世界大战爆发而结束了的那个时代的浪漫主义性质的集中体现。战争迫使墨西哥裔美国人更深人地依附于本民族文化，其深人的程度可能是空前的。成千上万的墨西哥裔美国人或迁入大城市从事与国防有关的工作，或直接参军作战。他们这两种经历，尤其是第二种经历，都使他们越来越墨西哥化了。墨西哥裔美国人曾经对战争作出过巨大的贡献，所以，他们在战争结束时都怀有多种多样崇高的愿望，不过，他们也常常感到现实无情，美好梦想都一一破灭了。

早在1947年，当马利诺·苏瓦雷兹开始在《亚利桑那季刊》上发表一系列短篇小说时，墨西哥裔美国人文学的一些新的变化就已经显现出来了。苏瓦雷兹笔下的“契卡诺人”——照苏瓦雷兹解释，这就是“墨西哥人”的简称——定居于塔克森的西班牙语居民区。乍看起来，他们有点像约翰·斯坦贝克的《托提亚平地》中描写的那些乡巴佬。但是，苏瓦雷兹不仅根本不会仿效斯坦贝克，而且正是和他针锋相对的。他描写的契卡诺人不是那种乳臭未乾、幼稚简单、一成不变的刻板典型，而是一些正正堂堂的有血有肉的人物性格。在《格雷扎先生》中，苏瓦雷兹描写了一个在生意正红火繁忙的时候反而关门停业的理发师。这个理发师格雷扎虽然处身于美国文化之中却并不属于这种文化，资本主义的种种危险他看得一清二楚，并决意要避开这些危险。在这篇小说结尾时，苏瓦雷兹写了这样一段话：“格雷扎，一个不折不扣的哲学家，格雷扎理发店的店主，拥有者，然而，这座理发店却永远不可能拥有他的。” 805

苏瓦雷兹对于西班牙语居民区生活的尖锐而深刻的写照，由于他有效地运用了在当地少年中十分流行的，由英语和西班牙语组合而成的卡罗话而大大地加强了。他写到一个叫启德·卓皮罗特的少年，最使他父母感到十分失望和扫兴的是，常用一些诸如“Wacthan”、“syleacho”之类的词，而不是用西班牙语中那些更恰当的相应词语。苏瓦雷兹短篇小说里反映的词条问题也体现了墨西哥裔美国人作家关心作品语言精确性的又一结果，在此以前作家们关心的主要是如何使用标准的西班牙语化了的英语（如

尼吉利的作品）问题。苏瓦雷兹在作品中使用卡罗话，这充分反映了墨西哥式美国语正在不断地演变发展着，推而广之，也反映了墨西哥裔美国人文化正在不断地演变、发展着。

在苏瓦雷兹的短篇小说发表问世后的那十年间，墨西哥裔美国人文学开始变得衰竭无力了，似乎是要停下来积蓄力量迎接即将到来的大发展吧。1959 年，何塞·安东尼奥·维拉里尔出版了《波河》，这部作品不仅有力地推动了墨西哥裔美国人的文学创作活动，而且还有助于形成一定的创作理论。《波河》这部著作详细追溯了一个墨西哥家庭从他们的一家之主吴旺·卢毕奥脱离墨西哥革命，定居加利福尼亚的时候起，直到他眼睁睁地望着美国势力改变、甚至几乎完全毁掉这一家时为止的整个生活历程。当描写到理查德——吴旺的唯一的儿子——使出全身解数，力争做一个能将他所崇拜的墨美文化的种种要素都结合于一身的人物时，全书的重心顿时都转移到了理查德身上。理查德一生拼搏，结果仍然深陷痛苦之中，部份的原因是他父亲一直坚持要他做一个不折不扣的墨西哥人；还有一部分原因是所谓的种族忠诚精神对于美国文化来说是水火不相容的。理查德最终在第二次世界大战开始时参加了海军，以此作为他对于这种种压力的一种回答。

上述的那样一些事件，要不是它们本身极具典型性，也许都是微不足道的。正如那部小说的标题不带冠词（“波河”，多少有些贬义，常用来指美国化了的墨西哥人）所说明的含义一样，理查德所集中体现的是作为墨西哥异化过程之一的第二代墨西哥人的同化历程与经验。这一过程的充分彻底性，在他下决心去参加海军时，表现得最明显不过的了。还有什么东西比一个人心甘情愿地不惜为产生某种文化的那个国家去战死疆场更能证明他已经全身心地投入到了那种文化之中呢？长篇小说《波河》的这806 种同化主义的性质，还可以进一步从它的写作风格与技巧方法上看出来。在墨西哥裔美国人文学中，作品的语言无疑是一个极重要的标志；而《波河》所用的语言，除了零零星星的几处例外之外，通篇都是标准英语。不仅如此，就《波河》的小说结构形态或者直接观感而言，无一不使人想到这部作品同英美文学传统（而不是任何其他文学传统）有着十分重要的联系。《波河》不过是一部描写墨西哥裔美国人主题和人物性格的美国作品而已。

对于《波河》的以安哥罗人为主的读者群而言，这部小说是对于文化同化所必须经历的，不无痛苦的过程的一个生动逼真的写照。然而在墨西哥裔美国人读者们的眼里，随着民族自尊的浪潮不断高涨，《波河》却是一部充满着可怕的失败情绪和失落感的小说。它远远不是什么反映人们有可能遇到的同化经历的一本书，而是一部描写人们如何在资产阶级制度，特别是资产阶级教育制度下备受摧残，充当牺牲品的长篇小说。在六十年代那个时期，文艺作品常被看作是实行政治与文化转变的工具；作家们不仅是文艺家，而且还是社会活动家和民族觉悟的倡导者。所以，《波河》正好是新一代墨西哥裔美国人作家既不屑一顾，也不屑于去写作的那一类书。

其实，最能具体说明文学创作完全纳入墨西哥裔美国人文化与政治活动计划的事

例就是所谓梯特罗演剧运动，这一运动是在1965年创始的。当时，路易斯·沃尔德兹不失时机地把自己在戏剧表演方面的种种抱负同塞萨尔·恰维兹农业工会奋斗目标相互结合起来。在沃德兹的领导下，梯特罗演剧运动将当代流行的宣传鼓动技巧手段同传统的西班牙与墨西哥戏剧形式融为一体，创造出了多种多样深刻有力、轻松活泼的讽刺短剧声援了农业工人的斗争。他们常常在露天或大学的礼堂、剧院演出。梯特罗的这些演出活动，以绝妙的机智与幽默抨击鞭挞那些贪婪成性的农场主，背信弃义的合夥承包人和粗暴野蛮的警察们——一句话，所有那些同农业工会作对的敌人。和当时的其他活动相比，梯特罗演剧运动更能向墨西哥裔美国人显示出文学表现的多种潜力与可能性。

在梯特罗演剧运动的鼓励、影响下，墨西哥裔美国人文学活动迅速地扩展开来。1967年，昆托·索尔丛书出版公司在伯克来开门营业，其宗旨只限于发行墨西哥裔美国人的作品。尽管各自的情形多种多样，但是，所有同昆托·索尔公司有出版关系的作家大都抱有某些相同的看法和目的。他们都着眼于创作一批作品，既忠实于墨西哥民间文学和纯文学的传统，又不落僵硬死板形式的俗套。他们力求探索出一种能够符合于他们人民在社会、政治和文化方面的需要的文学形式与技巧。他们立志像他们的前辈们一样，去正视和解决文学创作中的语言情调问题。不过，除此之外，他们通过对阿兹特克思想文化的探讨与研究，还表现出了一种新的，对于自己拥有印第安文化遗产的自豪感情。所谓“阿兹兰”古国——即阿兹特克人祖先的故乡，一般认为位于美洲西南部——的这一观念已成了许多作家的一种十分有用的比喻和象征。正是由于 807 有了这个“阿兹兰”，才使墨西哥裔美国人感到自己不是最近才来到此地的寄人篱下的移民，免去了许多责任与负担，同时，“阿兹兰”又使墨西哥裔美国人享有一种本土感和历史延续感。因此，在他们拥有“阿兹兰”这一概念之后，美洲的西南部地区又成为他们所有了。

昆托·索尔出版公司联络的这批作家都是实验派作家，他们常在一部作品中使用多个叙述人，把诗和散文溶为一体，同时尽可能混淆小说和非小说的界限。这些创新手法非常有利于在墨西哥裔美国人作家中激发起新的活力和兴奋精神。在诗歌方面，最令人感兴趣的实验莫过于使用双语或代码转换手法。像豪塞·蒙托亚之类的属于昆托·索尔系统的诗人就是把英语和西班牙混在一起，他们分别在两种语言中，挑选最恰当的短语和比喻用人诗句之中。蒙托亚写的诗歌，如《pobre viejo W. Whitman》、《埃尔·路易斯》和《拉·杰菲塔》等，生动地说明了他如何在有可能具备的认知与审美力量上实现飞跃，成为一个双语诗人。

昆托·索尔介绍了三位不同寻常的散文作家：托马斯·雷微拉、罗兰多·喜诺约沙-史密斯和鲁多尔弗·阿纳亚。如同其他与昆托·索尔出版公司有往来的作家一样，这三位作家的旺盛的生命力来自他们执着的民族情感和他们力求生动刻划墨西哥裔美国人文化某些本质部份的强烈愿望。雷微拉的主要作品是“…Y No Se Io frago la tema”，于1971年出版。在由相互连贯的十四个短篇故事和随感录组成的一系列短篇小

说中，雷微拉往往着墨不多，以洗炼而超脱的、令人联想到墨西哥文学大师望·卢尔弗的手法描述了墨西哥裔美国移民农业工人们的身世和经历。在近来墨西哥裔美国人作家中，还没有谁比雷微拉更有成效地把作品的风格技巧同作品的主题内容相互统一起来。雷微拉使用当地民间的有意无意流于粗俗的西班牙土语，真实而生动地反映了作品中的人物在表达自己的思想观点时所遇到的种种困难。他写的短篇小说和随感杂记，完全不加什么说明，集中反映了农业工人生活的贫寒与清苦。他笔下的主要人物是一个连名字都没有的男孩，他在充满偏见和暴力的、一贫如洗的环境中挣扎渡日。在有些短篇小说中，这个男孩充当着故事情节的叙述人，而在另一些小说中，他又成了叙述的主要对象。但是，从头到尾，正是由于他没有名字，才更加富有代表性和典型性。由于他（至少是暂时）陷身于美国社会经济等级制度的最底层，他不仅必须学会自尊自立，还必须学会这样一个更加深刻，更加具有普遍性的道理，即：任何人的一生都应该好自为之，决不要自暴自弃，虚度年华。在这里，雷微拉尽可能不以作家的身分说话，以便让主要人物在小说中有无限充分的主动权和自我表现的余地。

雷微拉的作品似乎是以望·卢尔弗式的简洁严密、内含辛辣讽刺的创作手法为根基，而罗兰多·喜诺约沙－史密斯的短篇小说则主要得力于拉丁美洲的 Costumbrismo（通俗化装说唱）。史密斯的作品中充满了各种各样的趣闻轶事、风俗民情和某地方的口头传说故事之类的东西，不过他们都还十分传神，也颇符合人物的个性心理特征。其实，这些作品似乎也体现了以往哥伦比亚说唱文学大师托马斯·卡拉斯奎拉曾经倡导的一条宗旨，即："在人的具体情境中来展现人的性格特征。"和雷微拉一样，喜诺约沙-史密斯也用西班牙语写作，用得克萨斯作背景，而且特别喜欢运用素描、随感录这种文学形式。这两位作家都不喜欢以作家的身份在作品中说三道四，而且两人都拒绝对他们所塑造的人物性格发表有关道德的评价。不过，相对说来，喜诺约沙-史密斯的西班牙语比雷微拉要更活泼风趣得多，他运用的种种种属于得克萨斯的地点、场景中涉及的人物也比雷微拉更为广泛，而他笔下的杂记、随感录又常常是一些只有两三段长的文学快镜头和剪影。

喜诺约沙-史密斯也许是当代墨西哥裔美国人作家中最多产的一位作家，他在他最初发表问世的两部著作中，即在《山谷见闻录及其他》（1972）和《几代人的经历与传记》（1977）这两部书中就确立了他此后最重要的小说作品的性质和发展轨迹。尽管这两部作品描写的是相同的两个人物（拉法·布宜罗斯特罗和耶胡·玛拉卡），但是，喜诺约沙-史密斯小说中的正直主人公是饱经患难与人世沧桑的墨西哥裔美国人。正是在这一点上，喜诺约沙-史密斯和雷微拉及其他一些作家一样，都是把普通人当作民族文化的主要传播者和保护人来进行刻划的，并没有随意加以浪漫主义化或加以理想化。在喜诺约沙-史密斯写的，表面看来似乎是随意收集起来的那些描写善良人性格的短篇小说中，细心的读者不难看出作者对于同墨西哥裔美国人休戚相关的，诸如文化价值、民族关系和经济争端等等问题的描述是十分精细的。

在本世纪七十年代崭露头角的两位最优秀的墨西哥裔美国人作家都选择用西班牙

语写作，这是具有非常重要意义的事。尽管声望很高的昆托·索尔作家群中那位最年轻的作家鲁多尔弗·阿纳亚是用英语写作的，但是，他实际上也是在推进整个墨西哥裔美国人文学事业。在阿纳亚创作的所有三部长篇小说，几部短篇小说集和几个剧作中，最著名也最令人满意的还是他的第一部长篇小说《保佑我，法力无边的乌尔娣玛！》(1972)。这部小说以第二次世界大战结束时新墨西哥州中部地方为背景，描写和探讨了同时受制于各种内在的、相互冲突的力量和外来文化的压力的、富于田园特色的墨西哥裔美国人文化的转化与演变过程。在《保佑我，法力无边的乌尔娣玛！》中作家表现的一个十分重要且具有象征意义的事件就是 1945 年在怀特沙漠试验场进行的那次原子弹爆炸试验。阿纳亚这部小说中的各个人物，由于对所有与此相关的意见分歧全然不了解，所以都把这次爆炸看作是一次即将到来的无法抗拒的大事变的徵兆。

在《保佑我，法力无边的乌尔娣玛！》这部作品中，阿纳亚没有采用上一代新墨西哥作家已经创立了的拉美裔美国人文化模式。他认为当代新墨西哥文化是一个多元传统——即西班牙人、印第安人、安哥罗人传统——组成的，相互间并不总是十分和谐融洽的文化复合体。对于小说中那位年青的主人公安多尼奥·马雷北来说，他的任务恰恰是要从这种令人迷惑不解的多元文化价值中来塑造自我，达到自我认同。在这方面给他指点迷津的导师就是具有神奇魔力的乌尔娣玛，一个精通民间灵丹妙药和当地 809 口头传统，并从中汲取了无穷力量的神医，“土郎中”。她教给了他许多人生知识，告诉他：一个人的自我抉择就是他以怎样的方式去认识世界，获取知识。不仅如此，她还把她所掌握的一整套民间传说、故事、神话、信仰以及使她享有无限权威与自由的治病良方妙药统统作为遗产传授给他。

到了七十年代中期，昆托·索尔出版公司开始走下坡路时，它的主要目标也早已达到，培养了一批足以左右未来许多年文学发展进程的作家。不管雷微拉和喜诺约沙-史密斯两人在情感和观点上有什么不同，他们都重新确认了西班牙语作为一种维护文化传统的因素的重要性，同时也再一次充分肯定了通过文学或其他手段保持与墨西哥和拉丁美洲之间的联系的必要性。而阿纳亚又从另一个方面向人们表明民间口头传说——西班牙人的、印第安人的、安哥罗人的，——作为精巧复杂，达到高度艺术水平的小说创作的一种根基，是具有无穷无尽的生命力的。

自昆托·索尔作家群解体后的这些年来，墨西哥裔美国人文学已经走向成熟和变得多样化了。毫无疑问，墨西哥裔美国人作家这时都不再感到自己同六十年代早期的文化维护计划和政治化运动有什么关系了。理查德·罗得理桂厄兹写的自传《饥饿的记忆》(1981) 在这一点上表现得十分清楚，它干脆把文化同化看成是一种不可避免的最终可能接受的过程。在这里，如果把《饥饿的记忆》也比作奥斯卡·哲达·阿科斯达在《老牛的自述》(1972) 和《贱民造反》(1973) 两书中对当代美国文化所作的有时颇有见地，但始终是粗暴无礼的攻击与指责的话，就不难看出墨西哥裔美国人文学对于文化冲突问题所持的种种观点与看法，现在究竟达到了怎样的范围。

今天，在墨西哥裔美国人文学里，这些观点与看法所涉及的范围还包括了一个颇

有生气的女权主义的变体，这是在一种并不十分注重妇女的文学传统中发生的一个主要的变化与进步。桑德拉·希斯耐萝丝在她的《芒哥街上的那座房子》(1984）里十分出色地运用素描、见闻录的形式，生动描述了一个年轻女子成年时期的经验历程。洛娜·迪·瑟文提斯在题为《恩普鲁玛达》(1981）的诗集中，广泛讨论了妇女面临的种种问题，不过她的论调常常失之武断而专横。在《战争年代的恋情》(1983）这部兼有诗歌、小说、散文的非常出色的诗文集中，作家契丽·摩拉戛追叙了在她那历来总是厌恶妇女的墨西歌裔美国人传统背景下，她是怎样逐渐认清自己是一个“墨西哥裔美籍妇女同性恋者”的。

在刚刚过去的这十年中，墨西哥裔美国人作家曾经试图从有关文化传统的武断看法和具有广泛代表性的人物性格上转移到带有回忆话旧性质的自我反省主题上来。在这方面出现的一些最有启示教益的作品可以在瑟文提斯、奥马·塞林纳和嘉利·索托的诗歌创作中找到。塞林纳狂放不羁的诗歌才华，在《树林下一片漆黑或漫步在西班牙人的后面》(1982）中表现得最明显不过了。这部诗集收人的诗篇都是诗人对诸如在公园中漫步“向麻雀训话”和凝视着艾米利阿诺·扎帕塔的鬼魂这样丰富多样的经历与体验所作的唱和与回答。塞林纳的诗歌才能多半得力于他具有敢于面对自身的弱点和心理缺陷的诚意与勇气。索托虽然不像塞林纳那样扭扭捏捏地显得特别亲切，但是，在他那四部诗集中，他总是不断地回顾在弗雷斯诺西班牙语区渡过的童年生活，以此表现他自己的成长历程。

索托的诗作在许多方面都代表了当今墨西哥裔美国人文学的最优秀的成果。他深厚的民族意识使他的作品充满了活力而又不受其限制与约束。他轻松自如地超越民族界限，探讨墨西哥人和墨西哥裔美国人之间文化连续性的来龙去脉。虽然他塑造的那些栩栩如生的人物，大多数都是高度个性化了的，但是他们身上都具有十分强烈的同宗同文化的共同性。他和尼吉利、苏瓦雷兹、雷微拉和喜诺约沙·史密斯这些作家们一样，也是从大量的普通人的素材和生活经验中去提炼，形成自己的诗歌艺术的。他所写的最优秀的诗篇全都是最好读最容易懂的，也是广大读者喜闻乐见的。索托在他最近出版的一本诗集的题首诗《黑色的头发》(1895）中回忆了自己去住地球场观看棒球比赛时的情景。虽然诗人并不爱好运动，但是，他是那样全神贯注地观看赫克托尔·莫雷诺的精彩表演，以致他情不自禁地想像着自己也在和莫雷诺一起围着球垒不停地奔跑，你看他，满脸“容光焕发”，头发也“竖立起来，真是美极了，因为我们俩正在往回家的路上走，回到那褐色人的怀抱中去。”

当然，值得注意的是索托是用英语写作，而且是在看棒球的环境里长大的。在另一些诗篇里，他描写了看电视和其他接受美国通俗文化熏陶的方式。最近这段时间，罗兰多·喜诺约沙-史密斯一直在定期发表用英语写作的作品，这很可能是为了争取更广泛的读者。像美国所有其他民族的作家们一样，墨西哥裔美国人作家也同样面临着巨大的文化同化主义的压力。不过，在所有这些少数民族中，他们几乎可以肯定地说是最有条件保持他们那独特的文化遗产的。他们大都居住在他们历来一直居住着的地方，

也就是西南部地方。在这里墨西哥文化传统及其影响是回避不了的。而且，他们居住的地方离墨西哥非常近，随时可以互相接触，此外，他们还经常和成千上万的墨西哥移民——合法的移民和其他各色各样移民——混在一起，这些移民不仅帮助他们继续坚持说西班牙语，而且还帮助他们维护了由西班牙语传播的文化。就许多方面而言墨西哥文化和墨西哥裔美国人文化在西南部地区共存的局面，近来不是削弱了，而是大为加强了。如此看来，墨西哥裔美国人文学很可能还会沿着自己独特的道路，继续向前发展，甚至在它与美国文学主流相汇合时也还会以西班牙和英语这两种语言形式不断成长，不断壮大。

雷蒙德·A·帕瑞德斯　撰文　　朱通伯　译

亚裔美国人文学

正如美国各少数民族的作家早已经指出的那样，就一个美国人而言，如果他不
811 是一个白人，不是一个英格兰人后裔，甚至如果他不是一个新教教徒，要出版发表自己的作品是困难的。而对于一个亚裔美国人来说，这方面的困难就更为突出、更加尖锐了。——部份的原因自然是由于美国同亚洲各国之间隔着大洋，相距十分遥远。但是，更主要的原因，还在于亚裔美国人作家同他们的读者，同那些对于亚洲和亚洲文化尚无真切的了解的美国读者之间存在着一条巨大的文化上的鸿沟。在亚裔美国人作家面前，一个大难题就是，他们的读者总是倾向于把他们的作品看作是某种社会学或人类学方面的文献资料，而不把他们看作文学作品。不仅如此，他们还常常把亚裔美国人作家的作品看作是他们所属的某一个少数民族的整体生活经验或思想情感的体现，而不把它们看作是作家个人生活经验或思想情感的一种表现。像这样的情形实在是太司空见惯了。如果说政治上和军事上的争论、冲突曾在亚洲各民族同美国之间的关系上产生过很大的作用，那么，大多数有关亚裔美国人文学的论述与评价也都曾深受各种政治利害关系的影响和干扰。[1]

只是在刚刚过去的那十年中，文学评论才开始把社会与文学的种种课题摆到理解、分析亚裔美国人文学的中心位置上，开始注意分析作品本身的结构、地区特点、人物性格关系与冲突、以及作品的美和主要优点，等等。现在所知道的情况是：从历史的角度来看，亚裔美国人文学生动地反映了一个常常被人误解而又越来越显得重要的少数民族的自我形象与意识，它不仅真实地记录了亚裔人在美国的种种经历和体验，而且还通过亚裔美国人艺术家们的各种具体不同的声音与方式，有力地表达了各自的生
812 活经历和思想感受。

“自传”这种体裁形式在亚裔美国人作家当中一直是十分流行的，这主要是因为这类体裁的作品销路最好。如果亚裔美国人在一般人眼里终究不过是个“老外”形象，一

---

① “亚裔美国人文学”在这里是指美籍华人、美籍菲律宾人、美籍日本人、美籍朝鲜人和美籍东南亚人（包括缅甸人和越南人）用英文写作和发表的，反映他们在美国生活的经历的文学作品。

些出版商自然就只愿出版那些具有人类学趣味的书，而不愿接受虚构的小说作品。另有一些出版商则大力鼓励亚裔美国人作家尽可能将作品以自传体的形式发表，即便他们的作品并非自传也是如此。卡洛斯·布罗森就曾被说服把《心系亚美利加》(1946)写成一部纪录个人历史的传记作品，因为那样也许最能畅销了。马克欣·洪·金斯顿(原名汤亭亭)的《女豪杰》(1975)本来是一部纯虚构的小说，但却被归入自传体作品那一类，或者更多的时候划入非小说类来发行销售。

在十九世纪晚期，一些亚裔学者和外交官曾经被允许免受排外法案的追究，他们写作、发表了许多所谓"传记"、"外传"之类的作品，蓄意要同当时流行的有关亚洲和亚洲人的种种否定观点大唱反调。在多数情况下，这些作家都采用一些哗众取宠、肤浅浮夸的手法，大事渲染亚洲人独特的饮食衣著和礼仪风俗，以迎合西方读者的天真善良的好奇心。最先出版问世的两部这类作品就是李远福写的《当我还是一个中国孩子的时候》(1887)和牛一汉写的《当我还是一个朝鲜孩子的时候》(1928)，书中分别描述了在中国和朝鲜上层社会度过的童年生活的情况。

也许最负盛名的从亚洲来到西方世界的翻译家要数林语堂，他以东方文化使节自命，在四十余年的侨居生涯中，发表了二十来部力作，涉及从"修身养性，同共产主义对抗到底的重要性"，到"依照中国人的观点来体验美国式生活"等广泛题材。他最著名的一部作品《吾国与吾民》(1937)在欧美享有很高的声望，虽然中国有些评论家曾经指出，林语堂在书中忽略了当时正处在外国占领下的中国人民天天都在进行的生死存亡的斗争。与林氏恰恰相反，康永熹写的类似自传的作品《东方归向西方》(1937)则标志着从"一个充当文化桥梁的东方来客的观点"到"一个设法在美国生活中寻求永久栖身所的移民观点"的过渡与演变。《东方归向西方》这部作品是朝鲜流亡者生活经历的生动写照，——他们的工作、职业、愿望和追求、以及他们如何被排除在美国社会知识生活圈子以外的情形，等等。

这些早期自传作品表明，它们的作者同亚洲和西方的普通老百姓之间显然已经断绝联系了。即便他们以暂时的负疚心情祈求某种民族性的宽容，也主要是针对作者他自己那个特权阶层的成员们提出来的。出版商和一般读者却都把这些作品看作是所有亚裔美国人的心声。这些作品几乎毫无例外地完全忽略了大批亚裔劳工的存在，他们是在1840年至1924年之间被招募到夏威夷和美国西部来从事农业和建筑业的艰苦劳动的。

唯一的一部反映亚裔劳工苦难遭遇的作品就是卡洛斯·布罗森类似自传的作品 813 《心系亚美利加》。布罗森是个自学成材的菲律宾移民工人，他写书的目的是为了"用书面文字替十来万在美国、夏威夷和阿拉斯加的沉默无辜的菲律宾人传达出他们的呼声"。布罗森能写出这样一部书几乎是我们意料不到的：他身患肺结核病，在加利福尼亚一家慈善医院进行疗养期间，仍然坚持学习和写作。《心系亚美利加》描写了菲律宾移民工人，在本世纪二三十年代间，在从阿拉斯加至墨西哥边境的许多农场和罐头厂里做工劳动，抢收农作物的生活情景。书中突出强调了民主终将战胜法西斯主义的信

念与希望。这部作品已译成多种欧洲文字，被《观察》杂志称赞为迄今已出版的五十本最重要的美国书藉之一。

在率先出版的，由在美国出生的亚裔人士写的作品中，有两部是华裔美国人写的自传，即：帕迪·娄写的《父亲和值得夸耀的后裔》(1942) 和黄玉雪写的《第五个中国女儿》(1945)。这两本书付印出版时正是在中国人也和菲律宾人一样被看作是美国人的盟友的时期。在读者中空前流行、声誉卓著。娄和黄两人都力图把美国当作是他们自己的国家。娄之所以这样，是因为他已经非常的美国化了，而黄之所以如此，则因为她那与众不同，又不太过分的中国气度。在《父亲和值得夸耀的后裔》里，帕迪.娄把中国的东西都一一描绘成古怪生疏、不可思议的异乡玩意儿；在他的笔下，中国的风俗习惯不过是一堆陈腐不堪的破烂货，而中国人全都成了呆头呆脑，感情麻木的机械人。另一方面，帕迪·娄在书中却把美国——包括美国的学校、图书馆、浴盆、洗手间和火车——标榜为“人间天堂”、“上帝自己的故乡”。在《第五个中国女儿》这部作品中，黄女士向读者介绍了华裔美国人的家庭和华人居住区里种种颇具异国情调的、无害无碍而饶有趣味的人情世态。她俨然把自己当作是一个在人类学中探秘的向导，带领读者漫游旧金山唐人街，甚至还教他们如何烹制番茄牛肉汤和芙蓉炒蛋，并且在书中附有精确的配料计量和详细说明，真所谓是一应俱全了。这两部作品都向人们表明，美国各少数民族是如何通过自己不断适应当地民情风俗，长期坚韧不拔，埋头苦干，才终于取得成功的。不过在这两部书中作者对于华裔美国人——他们的家庭成员，他们的华人居住区和他们所属的那个民族——所遭遇到的重重困难和失败，都多少有所抱怨和责难。

出版商们在支持、鼓励帕迪·娄和黄玉雪这样的作家的同时，对于走向另一不同方向的作家却表示不赞同，不支持，甚至对他们进行压制。智雄茂理写的《横滨，加利福尼亚》间接地批驳了帕迪·娄和黄玉雪一类作家的观点，原计划于1941年出版，但是，一直拖延到1949年第二次世界大战结束之后，才得以问世。到了1953年，当慕尼卡·曾根的《第二代日裔美籍女儿》发表时，日本人早已从战时拘留营释放出来，他们再也不像战前那样集中在专门的日本人隔离区了。乍看起来，《第二代日裔美籍女儿》好像是《第五个中国女儿》的一个十分有趣的日本式翻版，——可以说是近来常814 被曲解和诋毁的少数民族种种可爱而有趣的品质的真实写照。但是，在仔细读过之后，这本书实际上描写的是关于第二代日裔美国人如何出于政治和种族主义的需要而付出了巨大的代价的故事。在《第二代日裔美籍女儿》里，日裔美国人的家庭生活和邻里关系，那种和谐而温馨的情趣被所谓重新寻找归宿的惨痛经历完全破坏掉了。

不过，在本世纪七十年代，当人权运动的影响在美国到处可见时，尽管日裔美籍作家表达了上述种种的不平与抗议，但是，他们所写的一些有关“成功发迹”的故事，作为少数民族不应因出现社会不平等而责怪诸如种族歧视等外部因素，而应责怪他们自己，由自身负责的一种现身说法的例证，却在美国大量出版，广为流行。特别是，日裔美籍作家的这类“成功发迹”的故事还渐渐被看成是黑人和其他少数民族应当努力

效法的榜样。在这种情势下，美国的主要出版公司十分欢迎日裔美籍人的自传，其中先后出版的有丹尼尔·井上和劳伦斯·艾略特合写的《华盛顿之行》(1967)、丹尼尔·冲本写的《假装的美国人》(1971)，吉姆·吉田和毕尔·细川合写的《吉姆·吉田的两个世界》(1972)以及坚尼·若月·休斯顿和詹姆斯·D·休斯顿合写的《告别蒙扎纳尔》(1973)。

当约翰·冈田的作品《'不，不'先生》(1957)最初出版问世时，并不是很受欢迎的。《第五个中国女儿》此时已拥有约二、三十万读者，并且直到1975年还作为华裔美国人文学的优秀代表作，被用作中学文学课教材。不过，《'不，不'先生》这本书的遭遇却大不一样。当作家在1971年去世时，初版印行的书还未售完。《'不、不'先生》这部作品其实并不是又一个所谓"成功发迹"的故事，它着重探讨的是在大战刚结束之后，种族主义给旅居西亚图一带的日裔美国人造成的种种影响及其恶果。冈田在书中刻划了一个被疑虑、无主见和自我怨恨情绪弄得无能为力的少数民族的形象，完全没有把日裔美国人标榜为只知忍耐吃苦、埋头干活、奉公守法的模范移民。相反，他把他们都描写成饱经离乡背井和种族仇恨的患难的，被自身的痛苦经历扭曲变形了的人物性格。在第二代日裔美国的"不，不'先生"们世界里，只要能达到被社会承认的目的，任何巨大的牺牲都在所不惜；在日裔美国人聚居地，大家都很羡慕那个亲身参加过战争，失去了一条腿的老兵，因为在他身上爱国精神和民族气节十分明显，一目了然。在冈田笔下那个混乱不堪、支离破碎的世界里，没有一个人是完美健全的：兄弟之间背信弃义，互相出卖，子女反过来同自己的父母作对；做父母的万念俱灰，或借酒浇愁，或自杀轻生；丈夫遗弃妻子，妻子又同丈夫的朋友通奸，等等。

在许多描写亚裔美国人社区生活的短篇小说中，没有一个人物是白人，这纯粹是因为种族隔离的居住生活方式把白人完全和亚裔人分隔开来。结果种种有关种族主义和各民族间关系问题的分歧与冲突都被掩盖、埋藏下来了。在《横滨，加利福利亚》和《沙文主义者及其他》短篇小说集（1979）这两部作品中，智雄茂理再现了日裔美国人聚居地的社区生活——着重描写了各种年龄的新移民和在美国出生的男男女女，有农场主、劳工、小商业主、家庭主妇和学生等。作者以简短的素描、速写的形式把他所观察到的深具人情味的悲喜苦乐全都表现出来了。 815

久野山本在他1949到1961年间写的半打左右的十分出色的短篇小说中生动地描绘了西海岸日裔美国人战前社区生活的种种情景，并且特别注重妇女的体验与感受。山本的短篇小说主要集中表现移民们的夫妻关系以及移民父母同他们在美国出生的儿女之间的关系。山本的手法以巧妙的反讽和意在言外的影射见长，集中体现了日裔美国人生活的一种最基本的本质，其实，'反讽'与'影射'这两种趋势常常在他的风格中同时显现出来。在他的小说中常常通过某个神智十分健全的第二代日裔美国人的叙述，在明明十分平淡无奇的表面下，总感到危机四伏，潜藏着某种悲剧，常常带有死亡和暴力的意味。有时候，例如在《十七个音节》(1949)这篇小说里，山本又采用另外的手法来表现这两大本质趋势：透过充当故事叙述人的女儿那双不懂事的大眼睛，匆匆

回顾了一下她母亲的鲜为人知的过去和她压抑在心头的种种愿望。

弥尔顿·村山写的《我要的只是我的肉体》(1975)是对第二次世界大战爆发前夕那几年在侨居夏威夷的日裔美国人中存在的独裁主义和残暴行为的有力批判。正如这部作品所反映的,人们盲目地、无条件地服从一种长幼尊卑等级森严的统治权威,致使严守父命的孝顺子女和甘愿接受老板剥削的种植园工人都不能充分享受做人的自由。小说里虚构的那个公司所在地帕庇罗镇的整个结构活像一座金字塔:种植园老板住的房子建在山顶上,然后,层层接下来的,分别是葡萄牙人、西班牙人和第二代日裔美籍'鲁纳'(种植园工头)住的房子。在这些房屋的下面是清一色的日本劳工住的木结构房子;山脚下则是侧所、厕所管道和粪便排放池的出口,菲律宾工人住的简陋的、破烂不堪的小屋就集中在那儿。

林语堂创作的《唐人街上一人家》(1948)和李锦杨写的《花鼓歌》(1957)两部作品都对唐人街作了一番婉转而含蓄的描写,也都在发表后很快获得了名利双收的成绩。相反,路易斯·朱创作的《吃一碗茶》(1961),虽然对华裔美国人社区的日常生活、风俗民情以及所面临的种种问题提供了一个深知内情者的更加客观,更加真实的反映,但是,却既没有受到多少读者欢迎,也没有赚到什么钱。路易斯·朱也像村山一样,着重描写了在华裔美国人生活中起主导作用的伪善与自欺的毛病,他也是"怀着爱,怀着揭开一切毒瘤的态度"来进行具体描写的。路易斯·朱在这部作品里的描写手法,十分生动,颇具真实性;部份地说,这是由于他善于融会贯通华裔美国人的口头语言的缘故。在华人眼里,一个人的谈吐、口才常被看作是一种重要的社交艺术。

在最近这几十年,主要由于美国的移民归化法律发生变化,侨居美国的亚洲人人816 数增加了不少,其他方面的情况也是多种多样的。当代亚裔美国人文学直接反映了这一多样性的变化。更广泛的社会平等和对种族问题的新理解都有力地促进了亚裔美国人文学的进一步发展,这部份地是由于当今社会给作家提供了新的信念,同时也由于具备了开拓出较少受到美国主流旨意限制的出版市场的可能性。一些当代亚裔美国人写的作品已由私人出版,有一些发表在亚裔美国人或少数民族的刊物或选集中,还有一些则是由对少数民族文学感兴趣的小型出版社出版的。不过,大的重要出版社也开始对在亚裔美国人社区脱颖而出的文学创作表现出兴趣。大卫·亨利·黄(原名黄哲伦)创作的剧本,在首先为亚裔美国人观众演出之后,也在纽约各剧院连连取得成功。大卫·亨利·黄(即黄哲伦)把自己写的剧本中的四部作品收集在一起,以《未兑现的诺言》为题,在1983年发表,成为已有作品出版的首批亚裔美国人剧作家之一。

当代亚裔美国人作家,怀着越来越强烈的自决自立精神,正在试验运用适当的体裁、形式和语言来表达他们自己所特有的种种感受。在亚裔社区的讲座会或讨论会上,诗歌朗诵以及配上音乐和舞蹈的剧本朗读表演,十分流行。近来,一些作家还把戏剧同散文、诗歌混合在一起,把小说同非小说混合在一起,把文学同历史混合在一起,作为一种新的表现形式。马克辛·洪·金斯顿(即汤亭亭)就把历史、民间传说和虚构小说语汇三者合而为一,因而她的作品并不以某一种单一的形式为主,常常呈现出一

种混合的形式。坚尼斯·弥里喜谷创作了一种诗文混合式的短篇小说，而且所用的诗还是一种可配以日式“苛多”音乐伴奏和舞蹈动作表演的诗歌。卞维尼多·N·桑多斯写的《你们，可爱的人民》（1965）把短篇小说和长篇小说两种形式结合在一起，全书是一部由好些自成一体的短小故事组成的小说集，这些短小的故事又是通过代表菲律宾裔美国人的两个性格秉赋完全不同的叙述人互相讲述自己的故事的方式串联成一部类似长篇小说的作品。在已故的塞瑞莎·哈克·昆差的《民间格言》（Dictee）（1982）中，全部诗文都用英、法语两种文字写成的，并用从昔日的朝鲜照片脱胎出来的图画作插图。许多作家，尤其是诗人，都在试验用亚裔美国人的口头俗语进行写作。在《黄色的光》（1982）里，贾瑞特·香本江把日本语词同居住在夏威夷和加利福尼亚戛登纳一带的日裔美国人社区使用的口头俗语结合在一起。小说家弥尔顿·村山写的人物对话就是用书面日本语直译法同标准英语和夏威夷地方的洋泾滨英语混合而成的。第三代日裔美籍诗人伦纳德·田中在他写的《西诺组曲》（1981）中，也把传统的日本诗歌形式同日裔美国人用语混合在一起了。

从本世纪七十年代以来，亚裔美国人作家一直关心如何填补这一代人和下一代人之间形成的空缺、修复他们之间业已出现的种种裂痕，从而架设起能够沟通几代人的 817 桥梁。所谓“自立与自决”的意义，就在于要完全从一个亚裔美国人的自身角度来讲述亚裔美国人自己的故事，要把被种族主义破坏或否定了的“文化根基重新恢复起来”。要做到这一点，特别是要寻找和探索历史的根基，就不仅涉及到要寻找、发掘那些鲜为人知的亚裔美国人写的作品，而且还涉及到要鉴别、确定和翻译亚裔移民用本族语写的各种作品。《海岛：中国移民在安吉尔岛（或天使岛）上的诗作与史实》（1980）收集了在安吉尔岛（或天使岛）拘留候审中心的牢房墙壁上发现的诗歌，编辑们把这些诗歌当作是“反映华裔美国人的生动素材和捕捉过去真实形象的一面镜子。”在《海岛》这组诗作中，我们又听到了千万个移民的、那早已随着时间的流逝而永远泯灭了的心声。

华裔美国人作家劳伦斯·叶在《龙翼》（1975）这部作品中试图重新修复亚裔美国人传统的根基。这部长篇历史小说是根据一则关于1901年中国人冯乔贵发明并首次驾驶双翼式飞机的新闻报导写成的。由于缺乏有关冯乔贵的详细资料，劳伦斯·叶设法虚构了一个十分复杂的人物性格，他深谋远虑，心中激荡着种种梦想与美好愿望，他的行动表明了他是一个具有强烈爱憎的忠心耿耿的人。

从亚裔美国人的角度重新编写亚裔美国人自己的文学发展史，这样就使不少新的男女主人公得以重新复活。剧作家大卫·亨利·黄写的《舞会与铁路》（1982）是一部关于1867年铁路工人罢工的剧作，剧中的两个主要人物都是修铁路的劳工。不少当代日裔美国人作家在他们的作品中重新塑造第二次世界大战这一历史时期，把被拘留、监禁给许多人的个人生活所造成的种种影响与后果充分地表现出来。罗森·稻田的题为《大战以前》（1971）的诗歌选集，使我们不禁联想到很多日裔美国人整个一生都充满了重新寻求归宿的经历。在吉部·爱德华·宫川写的《图利湖》（1979）和坚尼·若月

·休斯顿写的《告别蒙扎纳》这两部作品中，当代日裔美国人作家探讨了军营生活经历产生的种种影响，和日裔加拿大诗人、小说家乔依·香川在他的《奥巴桑》(1981)中探讨的课题完全一样。

力图重建已经失去的过去这个问题也涉及到探索和研究父辈和祖辈的种种差不多已被完全埋没了的经历和体验。今天的亚裔美国人作家常常不得不从儿时听到过的残缺不全的故事片断中去寻找过去的意义。在龙永德写的《我母亲家的一张全家照》(1974)里，诗人反复从他家人的一张旧照片中努力寻求每个具体细节的含义，总想能够把它们拼凑成一篇关于他那已快被忘却了的祖先的真实故事。同样，菲律宾裔诗人阿尔·罗波里斯和普勒索·塔比奥斯多年来一直在努力收集有关早期侨居旧金山的菲律宾先辈们的传记故事和口头历史。这些菲律宾人，如同卡洛斯·布罗森一样，年轻时移民美国，一辈子都在田地里和罐头厂劳动干活。卞维尼多·N·桑多斯是一个自1982年以来一直居住在美国的菲律宾流亡者，他说他曾经想好好写一写新近来的移民

818 们的情况，"但我总是禁不住把自己的注意力转向我们同胞中那些呆在可诅咒的大楼里，整日坐在电视机前渡过他们寂寞的晚年时光的前辈们身上。"桑多斯还在继续写流落异乡的年老的菲律宾流亡者的故事（《你们，可爱的人民》(1965)，《舞蹈家们到来的那一天》(1967)，《苹果的香味》(1979))，因为，他说，"我现在才明白，或许我也是一直在写我自己。"

在早期亚裔美国人创作的作品中，妇女人物形象十分稀少，这反映了当时由于美国推行排外和反对侨民生儿育女的法令而造成亚裔侨民只能单身独居的严酷现实。除了智雄茂理之外，很少有亚裔美国人作家尝试对亚裔美国妇女进行多角度、多方位的描写，相反，他们常常注重自己作为一个男子的种种性格特性，探讨研究自己作为一个少数民族成员的处境和地位。即使在卡洛斯·布罗森的作品中，除了那个还在菲律宾的母亲是个例外以外，他笔下的大多数女性人物，要么是非亚裔妓女，要么是想入籍的故事叙述人心目中代表美国理想化身的白人妇女。在路易斯·朱写的《吃一碗茶》里，那个名叫梅琦的中国妇女，一方面打情骂俏地去勾引男人，另一方面又只是个幼稚无知、入世不深的女孩子，因此，在四十年代晚期那个以男人为主宰的唐人街圈子里，她一闯入，事情就全都弄糟了，虽然梅琦的出现总使我们想到书中那些男子汉们，作为丈夫和父亲来说，他们是彻底地失败了，但是，她还不能说是一个具有生动立体感和丰富个性的人物：她根本不理解，更谈不上去影响、改变那些左右她和其他人的生活的形形色色的力量。约翰·冈田的《'不，不'先生》中的妇女人物也都是一些干巴巴的，又固执又生硬的人物。在七十年代早期，赵健秀和杰弗里·保罗·陈两人坚持认为，亚裔美国人中的男人尤其可以说是美国社会上的所谓"种族主义式爱情"的牺牲品。他们在分别引用了一般人所说的亚裔男子毫无男性气质的通俗形象比喻和亚裔女子极富性感并且最懂得取悦侍候男人的通俗形象比喻之后，进一步指出，这两种形象比喻不过是用来支持、证实那种所谓白人男子生殖力旺盛的观念和看法而已。不过，即使那些女性人物能起到什么重要作用，如同在赵建秀和杰弗里·保罗·

陈两人的作品中那样，她们也常常不过是充当势利凶悍的妻子或母亲，或是充当某人傻头傻脑的女友情妇，成为男主人公们的不着边际的唠叨、哀叹的一名不无讽刺意味的听众而已。

尽管亚裔美国女作家们有时在自己的作品中以充满同情的、令人信服的笔触来刻划男性人物形象，但是，他们一般都还是处于不显眼的、次要的地位。久野山本笔下的那些男人们，同那些精力充沛、性情活泼、常常要丈夫和父亲严加看管的妇女人物形象相比，大都是一些因循守旧、单调刻板、毫无个性可言的人物。在亚裔美国妇女写的作品中，许多男性人物，由于没有能力保护、帮助自己的女人，或甚至没有能力理解自己的女人，常常宁愿另外去寻找精神情感上或肉体上的避难 所而不愿面对种种使他们无 能为力的事情。在艾莲娜·王·特拉玛克写的《鬼才会愿意在明尼苏达做华人》(1978) 里，那个未来的情人最终离开明尼苏达回中国去了，留下女主人公一个人披荆斩棘，艰难渡日。有时候，在作家们的笔下，那些成功地冲破各种限制，勇于开拓进取的妇女人物，同那些总是过于狭隘，过于死板，在美国社会打不开局面的男人 819 形象之间，形成鲜明的对照。在文迪·罗·雍的《棺材树》(1983) 中描写的那位兄长原先在缅甸时还算是个强者，但是移民美国后只有妹妹才能适应环境生存下来，哥哥不久得疯病去世，留下妹妹一人在异国他乡，成为全家唯一的一个幸存者。

今天，无论是在男作家还是在女作家中间，都存在一种强烈的协调与和解的愿望。和香子山内的小说《全在其中》(1980)，从头到尾都是描写“一个日渐变老的女人，如何日思夜想她在昙花一现的梦境中看到的那个男人的瘦长有力的黄褐色的身体和他那双带有嘲弄表情的眼睛。在《利根川的船夫》(1974) 里，故事叙述者是个女人，“突然一阵水浪冲刷过来，她紧紧靠在一个黑头发青年的光滑细嫩的脸颊上，……而且跌进了他宽大的衬衣里。”不过，当时可能他正在修补船上的漏洞。王向书写的《家园》中，故事叙述人一直在梦想他所爱的女人，而在黄哲伦的剧作《FOB》(1979) 里，华裔移民和在美国出生的华人之间的差距已经逐渐弥合起来；随着剧情的发展，传说中的女英雄花木兰，教关公如何适应美国的环境设法生存下来，而这个关公不是别人，就是男勇士和作家心目中上帝的化身。等到剧情结尾时，关公也和华人移民斯第夫一道走了。黄哲伦曾说他写这个剧是受了马克辛·洪·金斯顿（汤亭亭）和赵健秀两人的启发，也许他正是有意识地要把他们这两个常常被分别看作专为女人或专为男人写作的作家之间的差距弥合起来 。

在亚裔美国人文学中，性别的问题有多方面的含意，父亲遭到“碰壁和失败”，这是赵健秀在他创作的剧本和短篇小说中经常喜欢写的主题，也是杰弗里·保罗·陈的短篇小说中经常描写的主题。由于男作家们被活活地剥夺了男子汉应有的形象，也由于他们都显然具有种族主义文化的切身体验，所以，他们都曾为破除各种有损他们作为一个男人的人格的奇谈惯论进行过不懈的斗争。青年男子中缺乏男性气质的危机，部份地来源于老一代华裔美国人自身的过错，他们总爱抱残守缺，，或者一味地迎合观光客揽胜的好奇心死死抱住有关中国的那些“发了霉的回忆”不放。唐人街简直成了一

个死亡之乡，一个“人种动物园”，一个“大象的墓地”，连唐人街上的居民也一个个成了靠上发条驱动的机器人玩具。因此，无论个人或家庭都走向崩溃和解体了，在这样一种令人窒息的环境里，唯一可能的出路只有逃跑，远走高飞。这些作家作品中的年轻主人公认识到，要确立一种新的华人性格形象，几乎是不可能的，一部份原因是老一代人拒绝放弃那些束缚他们手脚的陈腐观念，因而使他们很难成为一个真正的人。作家赵健秀写的《鸡笼华仔》（1974）和作家陈写的《野兔》（1974）都是集中表现这类失败的父子关系的。在王向书创作的篇幅不长的抒情体小说《家园》（1979）中，我们看到的是这一主题的另一种表现方式。这部作品的故事叙述人，通过调整统一父亲和他那个既有美国根源，又有华裔传统的儿子之间的关系，力图寻找，而且也已经找到了他作为一个真正的美国人的自我认同性。一方面，他完全承认美国是他自己的国家，另一方面，他进一步确认那将他和他的父老先辈们的生命紧紧联系在一起的爱的纽带。于是，他最终完全认定自己是美国人。王向书笔下的华裔美国人犹如一种野生动植物，它常常被人看作是“无足轻重的一棵野草”，不过，这颗野草终于存活下来，开放出鲜艳的花朵，并且在极其艰难的条件下，给人们创造着美，创造着又一个荫凉宜人的去处。

820

探寻自身在美国生活中的位置是亚裔美国人文学的一个反复出现的主题。不过，当代作家们注重表现的并不是环境适应或民族自悲和自我否定问题，而是如卡洛斯·布罗森早在四十年代就表达出来的所谓内心深处的亚美利加的美好理想。在那理想境界里，一个非白人、一个有色人，同时又完全可能是一个真资格的美国人，事实上，好些当代的亚裔美国人作家的确表达了同其他非白人美国人之间的亲密关系，特别是黑人和土著美国人的形象经常在他们的作品中出现。在《家园》这部作品里，正是一个土著美国人向故事叙述人提出忠告，说他必须弄清楚他们那里华人的来龙去脉，必须亲眼看看加利福尼亚以人华人名字命名的唐人街之后，他才算是有了自己的归宿，自己的历史，和自己的祖先在美国留给自己的文化遗产。“不久，晶莹的白雪将会融化”，诗人艾尔·罗波里斯这样写道，“那褐色的、黑色的和黄色的土地将会复苏而充满生机。”

在六十年代末和七十年代初，许多亚裔美国人作家开始表示不愿意同那种在他们看来既缺乏生气又在精神上已走向崩溃的，甚至要求亚裔人完全否定自己祖先传统的美国白人主流文化进行同化或认同。越南战争使这一态度进一步加强了，正如我们在詹尼斯·弥里喜谷写的《日本佬》（1978）这首诗中所看到的那样，对于一个第三代日裔美国人来说：

如果你的肤色太黑
他们会把你杀死
如果你动作过于敏捷
他们会设法把你买下

如果你长得太美了
他们会强行奸污你
睁开你的眼睛随时留意
说话时别让外人听见
要像猫头鹰一样随时回过头来
向身后望一望

年轻的亚裔美国人作家也还得描写、反映最近移民的经历和体验。在杰西卡·塔拉哈塔·黑吉多恩写的《献给我父亲的歌》这首诗中，叙述人处在一种矛盾的境地，一边是美国这个世界上最孤独、最寂寞的国家，另一边是她生父的祖国，一个到处是迷人的音乐和热带水果的海岛之邦，她处在两者之间，身不由己，难以自拔。在题为《阔少爷的兴旺发达》(1975) 的一篇讽刺小说里，早年从菲律宾移民来美的黑吉多恩追述、描绘了一个年轻的非律宾移民在充满敌意的美国所经历的种种遭遇。

文化冲突意识与自我觉醒，也是朝鲜移民作家金继忠创作的一个重要主题，他的 821 短篇小说《还乡》(1972) 描述了一个在美国漂泊十年终于回到故乡的朝鲜青年感到茫然无所适从的心情。在翟帕克写的《令人感到内疚的酬金》(1983) 这篇作品中，塑造了许多朝鲜移民的人物性格，他们始终都摆脱不了对他们往昔生活的深深的思念与怀恋。在由来自东南亚的难民写的为数不多的英语小说中，大部分都是以亚洲为题材的。全万丁写的《兰龙白虎》(1983) 里的主人公就是一个侨居在美国的越南人，不过小说的大部分背景安排在越南。在《棺材树》这部由缅甸移民作家文迪·罗·雍写的重要小说讲的是一个从缅甸移居美国的女主人公，如何在巨大的文化反差面前几乎失去理智、精神崩溃的故事。

虽然这些熟悉的主题在亚裔移民的作品中仍然占据主导地位，但是整个的亚裔美国人文学早已开始从一个越来越广阔的视野角度来真实地表现亚裔美国人的生活经历了。梅·梅·伯森布鲁吉的诗作（《随意占有》，1979）、阿兰·从·劳的诗作（《献给查迪娜的歌》，1980）、詹姆斯·三井的诗作（《越过虚幻之河》，1978）以及约翰·姚的诗作（《在运河街对面》，1976 及其他作品）等，都向人们表明亚裔美国人作家并没有把自己完全局限在所谓“纯亚裔美国人”的主题上或者只囿于“亚裔美籍人”身世认同的狭隘范围之内。其实，他们的作品要远比这样更富有亚裔美国人的特征，因为他们所做的已经把“亚裔美国人”这一名称的含义大大拓宽了。在凯西·宋的诗集《画中新娘》(1983) 里，最具感染力的并不是那几首满篇都是如花似玉的女性形象的诗篇，而是那些探讨诗中人物同她的家人之间的关系，描写她如何不惜与家人分道扬镳，最后又终于和解如初的经历的精彩诗章。

亚裔美国人作家今天比过去任何时候都更加坚强有力量，他们应当受到更大的重视和支持，特别是当他们正在努力探索、研究亚裔美国人的生活经历中那些仍然受到人们误解和轻视的东西时更是如此。同时，在他们继续向人们展现亚裔美国人的经历

与体验的深刻复杂性和丰富多样性时，他们还将会对于日新月异的美国文学和文化的大花园不断增添新的光彩。

艾兰·H·金 撰文　　朱通伯 译

两次世界大战之间的妇女作家

“我从来就不是‘迷惘的一代’中的一员”，诗人路易斯·博根在三十年代写 [822] 给她友人莫顿·扎贝尔的一封信中曾经这样写道，藉此说明她当时在创作上所面临的种种困难，博根的意思是说她并不属于那一群在第一次世界大战后在绝望失意中离开美国出走到伦敦或蒙帕纳斯去追寻他们各自缪斯的业绩的著名文学朝圣者们的行列。不过，从另一种意义，而且是更重要的意义上来说，博根和她同时代的女作家们又的确是被文学史、也被她们自己彼此遗忘了的一代人。因为这个我们现在称之为“迷惘的一代”的战后文学运动，——尽管其中也有葛特鲁德·斯坦因、凯萨琳·安·波特和其他一些女作家，——事实上完全是个男人的群体。在二十年代期间，按照著名批评家约翰·奥尔德里奇的说法，“那批年轻人来到巴黎，带着他们的妻子儿女、他们的猫和打字机在沿塞纳河左岸和拉丁区一带的公寓、卧室里定居安顿下来。”这些亡命国外的美国人的妻子，虽然在男性文学史家们的眼里看来也和打机一样既很需要，又似乎根本不存在，她们本身往往就是一些别具抱负的作家。她们所处的这种可有可无、靠边站的地位同那些还留在美国国内的女作家们的尴尬处境完全不相上下。因此，在以厄内斯特·海明威和F·司各特·菲茨杰拉德为代表的那个“迷惘的一代”成为名噪一时的文学传奇之时，另外的整整一代美国女作家却遭遇了一连串的冲突、消沉和被压制的命运。

对于在二十年代成长起来的文学妇女而言，战后社会对妇女的愿望、要求所表现出来的敌对情绪以及当时由女权主义者到服装怪异、举止轻浮的女郎的这一女性理想模式的急剧转变，特别是高等院校和专业性学会机构对美国文学中反映妇女心声的文学作品的抵制与反对，使得整个这一年代充满了不同寻常的、也许是历来少有的坎坷和艰辛。美国社会对于现代女性所抱的种种理想和期望同现代女性在文学艺术上卓有 [823] 成就的形象完全不相协调。在本世纪早期已经在创作事业上有所建树的女作家都发觉自己和这些新的理想完全脱节了；正如薇拉·凯瑟后来所追忆的那样，“在1922年左右，我们这个世界可说是一分为二，变成了两个世界”；而对于比她年长的那一代的许

多妇女来说，要跨越这条分界线简直是不可能的。

为了弄明白二十年代和三十年代美国女作家的问题，我们还必须了解一下这时期美国妇女的一般情形和她们的处境。首先，我们有必要研究一下二十年代间女权运动遭到严重失败的情况——即整个妇女运动在第十九次宪法修正案获得正式通过后出现的那次出人意料的大分裂的情况。本世纪二十年代这十年可说是女权运动的最艰难的时期。其时，争取妇女选举权运动的各种政治联盟已经分化为一个个相互尖锐对立的派别。当那些主张妇女参政者们刚刚宣告说享有充分选举权的妇女选民，将会给美国带来一场范围广泛的社会变革之后，他们就为妇女们未能团结一致地采取紧急行动去结束战争、结束卖淫和贫困而深深地感到伤心与失望。而且对于许多女权主义者来说，民主党和共和党的两党政治，同争取妇女选举权活动所具有的激昂慷慨的乌托邦式的词藻、口号，同这个运动所赋予妇女姐妹们的崇高使命感相比，似乎显得十分粗鲁和过于世俗化了。到了二十年代中期，人们普遍承认，妇女选举权一直未能得到真正地实现。看来妇女们还不能够联合一致地独立投票以行使她们自己的选举权：她们只能跟在她们的父亲、兄弟后面，像他们那样投票，要不就只好乖乖地呆在家里。就连那位新型的妇女政治家、民主党委员会的女委员艾米莉·纽维尔·布莱尔也承认，选票既未带给妇女们任何权利，也未使她们在政治上团结起来："我清楚地知道在今天还没有哪位妇女仅仅因为她是一名妇女而拥有政治权力和影响力，我知道也还没有哪位妇女在她身后拥有一批忠实的妇女追随者。同时，我也知道还没有哪位政治家真正害怕妇女们对天底下的任何问题投赞成票还是投反对票。"

当著名报刊上讨论妇女争取选举权"失败"问题的文章开始出现时，对于妇女的个人能力、水平感到沮丧和失望的种种迹象也跟着出现了。老一代人的女权运动是在凝聚着妇女文化的种种深刻有力的个人相互关系中锻炼培养起来的。在战前那一代人中的许多女知识分子和妇女活动家——像简·亚当斯或萨拉·奥恩·朱厄特这类妇女——从小所受的教育就使她们深深相信女性比男性更纯洁，她们生来就是清心寡欲的。著名小说家玛丽·奥斯丁在1927年回忆说，她在年轻时"从来没有听见谁，压根儿就没有谁曾经谈到妇女会像男人那样的生性狂热，难以自抑。"许多很有抱负的妇女都断然放弃了结婚的机会，从与其他妇女姐妹之间的亲密无间的友谊关系中，从女子学院或福利中心里与女同学、女同胞朝夕相处的共同生活中去寻求自己感情上的最大满足。而她们在个人性欲方面所作出的牺牲则由于她们能够以充分独立自主，充分自由的精神把自己的全部才华和精力都投入到工作、事业中去而得到了充分的补偿与弥补。

824

但是，"现代"新女性大都阅读过弗洛依德的著作，并且她们总是力求把自己从种种过了时的性禁锢中解放出来。以服装奇异、举止轻浮见称的单身女郎，连同她那一头短发、一袭短裙和那在沐浴时喝烈性酒，随便同别人亲嘴接吻的放荡性格就成了爵士乐时代的女性先锋的象征与典型。所以由主张妇女有参政权的妇女倡导、发动的女权运动，对于二十年代接触过心理分析知识、商业广告和好莱坞电影的年轻女性来说，似乎很不合时宜或者早已过时了。那些在上一代人眼里不啻是前卫和急先锋的女子院

校对于二十年代间发生的这些重大变化也深感震惊。这些院校不再是专门吸收聪明玲俐的女孩子加入严谨的纯粹女性的社会圈子的神圣的知识殿堂，它们倒变成了针对男女异性合校教育的种种规定与限制问题进行斗争的场所。甚至连布莱摩尔女子学院这个最后堡垒在1929年也不得不在校园里开始举办茶点舞会，并且允许由普林斯顿大学的学生在布莱摩尔学院学生演出的剧目中扮演男性角色。过去曾经一度使女学生们互相凝聚在一起的那些仪式、规范和传统，现在也由于女学生们要求更多的个人自由和更多的同男人接触的机会而逐渐退化、消失了。二十年代期间那些有远见、有抱负的妇女都坚持相信她们完全可以一如既往地去从事她们各自的事业而不必放弃恋爱、婚姻和生儿育女这些作为女性的天经地义的人生经历。著名女剧作家丽莲·海尔曼曾经这样回忆道："到我长大时，所谓争取妇女的解放以及争取妇女在法律面前、在办公室里、在床上的平等权利之类的斗争全都成了老掉牙的东西。我那一代人对于妇女的地位或妇女所面临的问题，思考得并不多。"

但是，在一个丈夫的中心地位依然是天经地义、不容怀疑，妻子的职责仍然是一心照料丈夫和家庭、而事实上妇女在婚姻、生育、就业和法律上几乎处于无权状态的社会里，所有这些关于充分兼顾爱情和事业、协调好两者的关系的美好愿望和打算都不大切合实际，未免言之过早了。剧作家海尔曼那一代妇女，在文学创作与个人生活之间碰到的种种实际而尖锐的矛盾，就曾经使她们深感失望。更早一些，比她们更年长的女权主义者也曾为此感到十分痛苦和懊丧。而较她们更年轻的一代妇女似乎还未认识到自己所作的牺牲或者根本不打算同她们就此一比高低。对于像韦尔斯利女子学院的维达·斯嘉德尔这样一位大力倡导妇女高等教育的先锋人物而言，二十年代简直可说是"她一生中最阴郁最暗淡的岁月了。"

在妇女界对待个人成就的态度发生的这一转变引起了二十年代和三十年代有志于文学创作事业的妇女们诸多忧虑与磨擦的同时，学术和文学创作出版机构对待女作家和女性价值标准所持的敌视态度又进一步在妇女作品上深深地打下了不光彩的印记。一个在战后对自己的文化传统抱有新的自豪感，为拥有这份文化遗产而感到骄傲的国家竟然在女同胞们为我们的民族文学所作的种种贡献中看到的只有"弱不禁风"和 825 "多愁善感"之类的东西！难怪在战后的年月里，妇女作家就逐渐地从美国文学的选编、评论与教学的正式名单目录中被删除、淘汰掉了。例如，在1921年，小说家约瑟夫·赫格希默曾经为《耶鲁评论》这个刊物写了一篇题为《美国文学中的女流问题》的文章，作者在文中公然声称美国文学正处在"遭受女流裙钗的压制与扼杀之中"。1929年，在罗伯特·赫利克写的差不多类似的一篇文章中大肆攻击女作家们把美国文学弄得"女性化"了。正如著名评论家保尔·罗特尔所指出的，这些指责与攻击充分反映出当时那个时代所关心的焦点是：真正的美国艺术（应当）体现男性文化的价值观。

我们看到，这种把肆意贬低妇女作品作为某几个著名的象征性人物的公共荣誉的现象并不是孤立的，它总是伴随着女读者、女作家在私人的文学通讯里遭受百般戏弄和妇女文学完全被排除在严肃的文学批评之外的情形同时并存的，虽然薇拉·凯瑟于

1931 年接受了普林斯顿大学授予的荣誉学位——她是在该校授此殊荣的第一位女性，——但是，她在文学评论界的声誉，也像和 她的同时代人伊迪丝·沃尔顿的遭遇一样，却反而降低了。这两位女作家都被三十年代的一帮批评家贬斥为过去时代的'典雅遗留物'而不屑一顾。虽然菲茨杰拉德在刚刚开始他的文学创作生涯时，曾经公开承认凯瑟和沃尔顿这样一批重要小说家对他产生的影响，但是，他也抱怨说美国小说正在被一种女性的因循守旧和温柔典雅弄得不男不女，逐渐失去了雄伟气势。不过，这些由于女性的因循习气笼罩整个文坛而悔恨交加的男子汉却对于女性 表现出来的无视传统惯例，敢于离经叛道和充满独创性的精神仍然横加指责、无法相容。例如，海明威虽然曾向葛特鲁德·斯坦因请教，求她指点迷津，但是，他却决不会认为她是他那个文学圈子的一员。他在关于他巴黎那段生活的回忆录《不散的筵席》(在他逝世后于 1964 年出版) 中写道："男人同大名鼎鼎的女性交朋友是没有多少出息的，而且，一般说来，同极有抱负的女作家交朋友就更没有什么出息了。"

也许在两次大战之间这段时期受伤害最大、损失最惨重的莫过于那些女诗人了。所谓妇女诗人或者如现在仍然被人称呼的"女诗人"的形象要比小说家的形象刻板、狭隘得多。美国"女抒情诗人"在一般人眼中的通俗形象是一个拥有三个不同名称的"甜蜜的抒情歌手"的形象，一个容貌美丽、善于用云雀般天生纯朴而自然的歌声诉说爱情的悲欢的年轻女郎的形象。可是，美国妇女诗人在战后却迫切需要有一些先驱人物能够随着真正的妇女诗人在艺术才华、阅历视野和写作技巧几方面的不断发展与成熟，对于她们创作事业的状况作出明确、详细的说明。有些女诗人，如萨拉·提斯代尔、艾德娜·圣温森特·米勒和希尔达·杜利特尔("H·D)，崇拜古希腊抒情诗人萨福，她虽然只有零星片断诗作传世，但是，她们却执意将她重新发掘出来以便为她们自己提供悠久的女性诗歌传统的来龙去脉。还有许多女诗人转而求助于英国的两位女诗人伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁和克里斯汀娜·洛塞提。而另外一些妇女诗人则热情欢迎一个非常有美国特色的女诗才的重新被发现，欢呼评论界一度出现的艾米莉·狄金森"热"在二十年代晚期再次兴起。正当主流派评论家们把狄金森的作品看作古怪反常，认为她在美国文学史上的地位也很一般，无足轻重之时，爱弥·洛威尔却极力推崇狄金森的诗歌天才，高度赞扬她在诗歌韵律上敢于突破传统的规范。1931 年出版问世的，由格尼维夫·塔戛尔德撰写的狄金森传是第一部出自诗人家庭圈子以外的人之手的传记作品，塔戛尔德后来还在诗人去世后不久编辑了一部狄金森诗歌与书信集。

826

不过，所有这些先锋人物，无论是在他们个人生活上，还是在 他们诗歌创作上，似乎都不能令人满意。爱弥·洛威尔写的《姐妹们》(1925) 那首诗总结了她那一代妇女对于身处可有可无境地和古怪反常状态的感受与看法：

整个说来，我们是一群古怪的人
我们这些挥笔写诗的女性。而当你想一想我们的人数

曾经是多么稀少时，你就会觉得我们这群人更加古怪、更加不可思议了。”

洛威尔在仔细考察了她的“前辈姐妹们”——萨福（“一团跳动着的火”）、巴瑞特·勃朗宁（“处身在种种死板生硬的陈规陋习的压榨之中”）和狄金森（“她把她的女性气质悬挂在一根树枝上”）——的诗歌作品之后，不无惋惜地总结说，她们谁也没有给我提供--个我想要写的那种诗歌的模式和规范：

别了，我的姐妹们，你们都不愧为伟大的女性，
而且也都是令人十分惊异的怪才、奇才，
可是你们谁也没有给我留下任何金玉良言，
我自然不能像你们那样地写作。

像洛威尔这样的美国妇女诗人，由于现代主义诗歌美学的出现而感到特别烦恼和苦闷。在大战前，妇女诗人在美国文化中曾经占有一席之地，尽管这种地位十分有限，而且也不免令人伤感。但是，T·S·艾略特和埃兹拉·庞德以及其他一些人都公开倡导有必要创作一种严谨朴素的、超越个人经验和情感的诗——正好就是曾经大力鼓励妇女抒情诗人专门写作的那类诗歌模式。艾略特、庞德和他们的门徒们坚持认为，严肃的、或者说“重要题材的”诗歌都是理智的，非人格化的，实验性的和具体的。不仅如此，他们还相信，妇女生性都是偏重情感的，她们能够激发起重要诗歌的灵感却缺乏创作、产生这类重要诗歌的天赋才能。正如约翰·克劳·兰塞姆在一篇题为《作为女人的诗人》（1936）的文章中所公开声称的，“女人是专为爱情而活的……尽管作为一种生物机体更为安全，她始终坚持以她那出众的女性态度处世待人，而对于智能和理性却漠不关心。”甚至在那些充分肯定和赞扬某些妇女诗人的评论文章里也常常包含一些关于妇女诗歌作为一种文学样式所存在的缺陷与不足的带嘲弄性的结论与评价。例如，西奥多·罗德克就把那些“最经常被用来攻击妇女们写作的诗歌的罪名”列出了一份很长的目录：“缺乏远见卓识——在诗歌题材和情调方面——与缺乏幽默感 827 ……喜欢罗织一些细小的、微不足道的主题；注重的只是生活的表面现象……故意装出一副非常抒情的、十分虔诚的姿态……哀叹妇女的命运；不断地发出猫一样的叫春声；同一首诗大约要写五十次，等等、等等。”

即使当妇女们创作出了富于女性特征的现代主义作品时，比如说，当她们也像亨利·詹姆斯和T·S·艾略特曾经将有关尤利西斯和圣杯的神话加以现代化改造那样重新从纯粹女性的角度来对种种神话进行再想像、再创造时（诸如博根的《卡姗德拉》和《米杜莎》、米勒描写潘纳罗普的《一种古老的姿态》以及希尔达·杜利特尔的《尤里迪斯》），她们的种种创作试验总是遭到冷落、误解或歪曲。美国女诗人们在试图针对这种以恩人、保护者自居的美学理论着手建立自己的一套新传统时，不断地同她们自己既满怀抱负、想要标新立异，又在内心念念不忘要做男人们的美丽无私的缪斯

这样一种矛盾复杂的思想心态作斗争。这一矛盾和冲突可以看作是贯穿在一系列截然不同的妇女诗歌创作道路和创作经历中的一条共同的脉络。

萨拉·提斯代尔是她那个时代的最富盛名的女诗人之一。不过，她从小受的教育就使她深信那种浪漫主义的、女性爱情的神话就是妇女所拥有的全部经历与体验。她始终不肯承认自己作为一个妇女对于艺术所承担的重要责任。她曾经对一个崇拜她的人一再表白，"艺术对于一个女人的意义永远也不可能同它对于一个男人的意义完全一样的。不过，爱情的意对于他们倒是一样的。"由于提斯代尔总认为"一个女人不应该去搞写作……那是一种不适合女人的身份的，不体面的粗事儿"，因此，她总是千方百计地抑制住自己写诗的强烈愿望，犹如她设法克制自己的性欲一样。她早期的诗作都是一些和她关于女性的温柔纤细、典雅娴静的观念完全吻合的、充满忧思的爱情抒情诗。在提斯代尔于 1941 年结婚后不久，她那位商人丈夫就大言不惭地说，"她现在已经把她的女性职责（作为一个贤妻良母的职责）放在任何艺术创作之上了。我相信她会宁肯做一个充满慈爱的母亲而不愿意再做一个创作了最光辉诗篇的诗人和作家。"那个曾经遭到她拒绝的求婚者、著名的平民主义诗人维契尔·林赛预见到了提斯代尔将要扮演一个新的角色，将以自己富于母性和谦逊精神的诗句把她那颗"女性的心"充分地表达出来："你真应该让自己做整个美国的娇小可爱的好妈妈，"他满腔热诚地向她提出了这样的建议。

不过，婚姻并没有为她带来她自己所期望的那种快乐，也没有能让她充分发挥男人们为她所设想的母亲的作用。二十年代间，她身心患病，深居简出，过着孤独凄凉的生活，正如她这时候的诗歌也大多以失意受挫和痛苦遭遇为主题一样。当她还是个年轻女子的时候，提斯代尔就深深地相信，想要当诗人的女性应该"效法那些雌性的飞禽，她们总是不鸣叫，很安静——不过，万一她开始鸣叫起来，也只有等到她快要死的时候人们才会听见她的歌声。"1933 年，当这位女诗人确信自己的抒情诗已经不合时尚，并且再也不能发展为一种强有力的诗坛新声时，她以自杀结束了自己的生命。

828

这时期美国女诗人力求调和女性气质与文学创造性之间的矛盾的另一个策略，就是在写作手法精湛、独到的十四行诗和抒情诗里特别讲究纤巧与雕饰。例如，艾莲娜·韦莉在诗作中特别擅长运用白色、水晶、水玻璃、瓷和珠宝这类形象比喻。和提斯代尔不同，韦莉的一生充满了种种丑闻轶事，诸如通奸、离婚、抛弃亲生儿子等等。她诗歌作品的严谨考究的形式和冷峻的意像、比喻使她能够面对所谓过于诉诸女性情感主义和两性关系的随意性的严厉指责而仍然立于不败之地。她最著名的诗篇，如描写雪中漫步的《天鹅绒般柔软的鞋子》以及一系列描写冬日景象的的十四行诗，奠定了她作为一个崇尚严峻朴实、缄默无言和自我节制的清教徒之女的抒情主人翁的形象。在其《捕风的网》（1921）这类著作和论文《用珠宝装饰的花边》（1923）中，韦莉提出了抒情诗恰如用两、三节精雕细刻的诗句体现出来的一个"小巧的、晶莹剔透的容器"的看法。这个形象比喻不禁令人从女诗人的充满女性意味的抒情诗联想到她那富于女性魅力的，特别是在韦莉因穿一身类似金属铠甲的银袍而美名远扬的迷人体态，其

时，她那一袭银袍，修长苗条的身材，就曾使范·维克·布鲁克斯顿时联想到“某种生活在一个色彩斑斓、鲜艳夺目的介壳里的动物。”

沉默无言和内在的忍耐与克制这类主题在提斯代尔和韦莉的诗歌作品和人物身上是如此鲜明、突出，以至可以看作是现代主义女诗人创作的重要主题。我们也可以把它们理解为是对于女性创造力感到焦虑不安的心情的某种回应。在“H·D”(希尔达·杜利特尔)的意象主义和玛丽安·摩尔的省略法中，题材要素已经被弄得模棱两可、含糊不清了。摩尔笔下那晦涩艰深、旁征博引的诗篇对于隐藏在文字表象后面的自我，不作丝毫的暗示与流露；评论家休·肯纳尔关于摩尔是一个以删削作为“一种创作手段”的、十足的“边写边涂改式的诗人”的论述，说明所谓缄默的美学是需要十分清醒的自我控制的。莱昂尼·亚当斯和路易斯·博根也喜欢写一种严谨的非个性化的诗，把她们自己同她们所看到的许多妇女作品中过份伤感的东西完全脱离开来。博根直言不讳地表示了她对于诗歌中的一种所谓女性传统的轻视态度，虽然她并不承认她的这一态度骨子里藏有一种自我憎恶的情绪。当她在1935拒绝出面主编一部妇女诗歌作品选集时，她这样写道：“一想到要和许多鸣禽似的女诗人通信、打交道就使我像害大病似地难过死了。单单是承受我自己写抒情诗这份操劳就已经够苦的了。”

不过，这些女诗人如此小心翼翼、谨小慎微的做法也似乎反倒把自己死死地限制在不登大雅之堂的小诗人地位上。例如，在1948年出版的那部《美国文学史》中写到玛丽安·摩尔时，有个评论家说：“她具有十分有益的女性气质，因此她决不会费力去争当什么主要的大作家。”尽管摩尔的谦让与不想出人头地的性格跟她同时代男性的野心勃勃相比可能显得颇有裨益，不过这样来评论摩尔仍然充分暴露出，在评论家脑子里，女性的柔弱总是和她们的地位的卑微联系在一起的。正如博根所指出的，对于这时期的许多女诗人来说，一种卑微、无足轻重之感常常使她们痛苦地联想到自身的尴尬和左右为难的处境。在博根努力奉行“将自己个人完全从作品中”隐退出来的严格信条的同时，她却十分羡慕男性诗人们所表现出来的充分表达自我的广泛性、雄心、多样性和自由程度。博根所体会的创作限制感常常是用各种关于体积和重量的具体比喻表达出来的。她在论述艾德娜·圣·文森特·米勒的诗歌作品的一篇评论里指出，“创作出了相当可观的大量作品的女作家，其实寥寥无几。”由于博根为没有一个前辈女作家著有大部重头作品而深感懊恼，她很渴望自己也能像她的朋友西奥多·洛德克一样创作出“丰满的诗句，大块的诗篇”，而不愿意老是写一些枯瘦的、棱角分明的、乏味的诗歌。

艾德娜·圣·文森特·米勒还在她刚刚开始文学创作生涯时，就显示出她将是她那一代女诗人中最具魅力、最成功的杰出代表。当她以豆蔻年华于1921年步入社交界引起广泛轰动之后，她的诗作《新生》接着又获得了诗歌学会的颁奖，这时候的米勒真可谓既风流浪漫，又才华卓著，在两方面都是颇具知名度的。她的第一部诗集《荆棘之果》(1920)奠定了她作为新女性的大胆代言人的地位。如在《第一颗荆棘之果》里这样轻率大胆的诗句，——“我这两头燃烧的腊烛；它等不到天明就将烧烬；可是，

唉，我的仇敌们，还有，哦，我的挚友们——它给予你们的是一种爱的火光！”——表明米勒总是坚持不懈地倡导一种性爱的自由和感情的独立自主，而这些东西向来都是男人们享受的专利和特权。米勒是在自己性格坚强的母亲的培养下，在一个有好几个富于爱心和天赋的亲姐妹的家庭环境里成长起来的，而且又正值妇女争取选举权运动的高潮时期在瓦萨特学院念书，这使她后来成了一名终生不渝的狂热的女权主义活动家。和某些同时代人完全不同，她常常将其他妇女所取得的成就引以自豪，感到无比荣耀。她在读到路易斯·博根的诗作之后，立刻以满怀喜悦的心情写道“看到这些女诗人正在脱颖而出岂不是太美妙了吗？”米勒还写了一组极具力度的十四行诗，题为《命运性的会面》，专门献给艾莲娜·韦莉；即使是在《月经》这类失败之作中她也敢于对妇女的性生活经验这样的禁忌问题进行大胆的探讨，把它引进一般人可以接受的诗歌题材范围之内。

不过，米勒也遭到这时期文学评论界对于她把第一人称抒情诗当作一种严肃的艺术形式的激烈反对。在她运用民谣、抒情诗和十四行诗这些传统的诗歌体裁样式进行写作时，她受到了那些主张在诗歌形式和语言上不断进行试验的批评家们的支持与保护。但是，在三十年代间，当她力求把自己的政治利益、观点融合到诗歌创作里去时，830 却使那些希望她永远做一个浪漫主义的桂冠诗人的读者们深感失望。她也和提斯代一样在经历了一系列的挫折和失望之后，声誉不断下降。

米勒并不是这一代人中唯一的一个随着年龄的增长越来越感到创作艰难的女诗人。许多诗人似乎都已把适用的“非个性化”题材耗光用尽，最后只好在年复一年的故步自封中沉默下去了。莱昂妮·亚当斯在二十年代发表了两部受到广泛推崇的“抽象玄妙的”诗歌作品之后，到1933年时基本上完全停止了写诗。而路易斯·博根则简直无法想像当一个女诗人的青春、美貌、浪漫艳遇这一切都已成为过去时她还能继续做一个诗人、艺术家：“难道什么时候曾经有过人老珠黄的女诗家吗？”她不禁十分悲伤地反问道。从1941年到1968年之间，博根仅仅只写过十首诗，而且常常因心情忧郁而进医院治疗。

有一种抵制所谓“小小的、无足轻重的女抒情诗人”这个标签的方法就是写作一些反映经济大萧条时期的政治斗争的诗歌。基尼弗尔·塔戛尔德是以《献给热恋的情侣们》(1922)这本不禁使评论家们联想到提斯代尔和米勒两人的描写爱情、求婚、怀孕之类题材的诗集开始她的创作生涯的。不过，塔戛尔德作为一个曾经为《群众》写作投稿，而且积极参与左派组织和左派作家团体活动的社会主义者和激进派分子，对于妇女所充当的这种诸多限制的文化作用是不能容忍的。她说，“我早就拒绝从一种装饰性的动机、激情出发来进行写作，因为我认为这将是许多女性才华的终极与死亡。”同时，她也无法接受现代主义美学所倡导的非个性化、非人格化的那副假面具。虽然她也承认艾略特作为一个诗人的重要性，但是，她仍旧十分尖锐地批评他那套精美政治论以及他的反犹太主义和对妇女的轻视态度。塔戛尔德深信，最具个性色彩的抒情诗也能够把全体公民的体验感受充分表现出来，因此，她曾经运用抒情诗这种形式在

几部在当时就立刻被批评家们斥为纯粹宣传品的诗集中描写了工人阶级的生活体验和经历。

富有讽刺意味的是，像塔戛尔德和米勒这类曾经在三十年代转向政治运动并以此作为确立她们地位和知名度的一种有效途径的女诗人，都感到自己深受那种双重的性别与文学标准的压制，仍然处于很不利的地位。正如历史学家艾莲娜·兰格已经指出的，"三十年代间的激进主义运动完全是一块男性保护地。"和其他左派团体一样，美国共产党也很欢迎妇女们加入他们的行列，不过却很少有妇女被选进领导层，也很少有妇女被推举担任公职的候选人。左派团体、组织把女权问题不仅看作是一种潜在的分裂因素，而且还看作是不如工人阶级斗争那样重要的东西。妇女的地位作用和她们的种种愿望、需要都得服从于工人阶级的地位、作用、愿望和需要。妇女组织者则必须为了党的利益而牺牲自己的个人抱负、家庭与子女。政治工作——充当义务纠察、参加示威游行、书写和散发党组织的传单和小册子等——要求妇女们付出大量的时间和精力。 831

此外，正如历史学家艾利斯·凯斯勒·哈里斯和保尔·洛特尔所指出的，"三十年代左翼组织的文化机构，如果说有什么不同的话，就是较之它的政治机构越来越明显地男性化。"在诸如约翰·里德俱乐部这类左翼文化和文学团体组织中，妇女只不过是一些象征性的成员，而且她们在那些激进派的刊物版面上或是编辑部里也都没有充分的发言权，例如，在《新群众》期刊刊头上列出的五十五位编辑和撰稿人中仅仅只有六位妇女的名字。在《党派评论》编辑部，男编辑们也认为妇女的参与是无足轻重的，无论是在知识、业务上也好，还是在政治上也好，都没有把她们真当回事儿。玛丽·麦卡锡后来回忆说，当年她开始为《党派评论》写稿时，他们给了她一份写戏剧评论的工作，因为"在他们看来，我是个有点轻浮、成天乐呵呵的女孩子……他们认为戏剧压根儿就不重要。"

总而言之，左翼运动的文艺美学价值观更偏重于男作家、男主人翁和种种男性主题。在1929年在《新群众》刊物上发表的《青年作家们，朝左走》这篇社论中，迈克尔·高尔德概括地描述了一种新型的美国作家的诞生和降临，这是一些"年龄在二十二岁左右、性情狂放的热血青年，他们大都是工人阶级家庭的子弟，他们本人或是在美国的伐木场、煤矿、炼钢厂做工，或是在美国山乡的茅屋里，收获农作物的田野里干活谋生。"当时时兴的这种工农粗汉艺术家热潮给那些更注重表现个人生活或家庭题材的妇女小说家蒙上了一层怀疑的阴影，即使是对于男作家来说，这种"深山伐木工"人物的出现也常常构成一种心理上的威胁。除此之外，当时一味地坚持左翼文艺必须着重表现经济压迫和工厂生活也给妇女们造成了不少的困难。在三十年代期间，只有百分之二十五的妇女和不到百分之十五的已婚妇女在外就业参加工作，而她们几乎没有什么人是在煤矿或炼钢厂做工的。就这样，妇女的特殊生活经历又再一次遭到贬低或被完全忽略了。

那么，在三十年代间被卷进政治运动对于从事写作的妇女又有些什么样的影响和结果呢？一些妇女，尽管遭遇了各种各样的困难，仍然深深感到能从自己直接面对的种种切身问题的重要性和紧迫性中，从自己为其他男女同志享有共同一致的革命目标而激动不已的心情中受到很大的启发，得到不少的教益。她们在左翼团体组织中找到了精神鼓舞、知音和同志情谊。例如，在小说家梅莉德尔·莱休厄尔看来，三十年代实际上是一个不断满足文学的生产力，用热衷于政治的男人和热衷于工作的女人去充实发展各种协会团体的时期。按照她的观点，这十年正是“当个女作家或任何其他种类的作家的好时机。”像这十年间诸如乔西怀·赫布斯特、玛莎·格尔波恩、提莉·奥尔森和玛丽·希顿沃尔斯这些在政治上十分积极的女性一样，莱休厄尔创造了一种新的报导形式。把新闻报导体裁同后来成为七十年代“非虚构体长篇小说”先声的当事人的个性化描写结合在一起。她笔下的那些最有名的文章都具有直言不讳、通俗朴实的口语体特征，以生动、形象的笔触把妇女们在经济大肖条时期的种种经历一一刻画出来了。《饥饿的妇女》（1934）这篇作品专门描写了挣扎在领取救济食物的长长队伍里的妇女们的痛苦与悲哀：“四处求职无门，或在大路上东游西荡，或者如你见到的，在那里排队等候慈善机构分发救济食物的妇女，她们一个个不仅身体有病，而且精神上也呈现病态，都快要疯了。男人们可以随时借酒烧愁、一醉方休，也可以向别人倾吐自己心中的烦闷，不管他感到多么聊倒、颓唐和沮丧。可是女人们十之八九只会独自呆在济贫院的卧室里忍饥挨饿直到被人家赶出去，然后她们会随便找个巷口过道躺下，直到有人来把她们救活为止。”

不过也有一些参加左翼运动的妇女尝试着写阶级和性别问题，她们相互间没什么关系，也没有从妇女团体或共产党组织得到任何支持和帮助。不仅如此，正如莱休厄尔自己承认的，共产党还对党员作家提出了十分具体的写作风格上的要求，基本上不允许随意采用其他的文学形式。大多数马克思主义的文学评论家对于诸如詹姆斯·乔依斯、D·H·劳伦斯和芙吉尼娅·伍尔芙这些现代派作家所进行的种种语言、形式实验都抱着敌视的态度，把这类关于语言表现形式的美学理论观点贬斥为资产阶级的或腐朽的一套东西而完全不予理会。与此相反，他们却大力提倡“无产阶级现实主义”，极力主张文学应当着力描写和颂扬资本主义压迫下工人阶级的生活、斗争和他们取得的光辉胜利的理论。文学的创新，在他们看来，就是要采用直接记录工人阶级或“普通老百姓”的语言和方言土语的形式，把新闻报导和纪录扩展为一种文学叙述的形式。尽管如此，就连莱休厄尔本人也曾经深受劳伦斯的影响，特别是他描写两性关系的作品帮助她克服了她在美国中西部出生、成长过程中形成的清教主义思想观念，为她二十年代间创作的一系列有关女性性生活与怀孕问题的抒情体短篇小说提供了一种恰当的模式。当然，这类题材，也像妇女作品中表现女性的独特风格与内心主观世界一样，在三十年代那批左翼批评家当中被认定为是个大禁区。当左翼女作家脱离开她们被允许描写的题材，开始探讨妇女个人的体验经历时，她们的作品就遭到那些激进派的男评论家们的无情鞭挞与讨伐。威特克·钱伯斯就指责莱休厄尔有关妇女问题的那些论

文表现了“失败主义的情绪与态度”；其他一些评论家也大肆毁谤贬低她那着力描写妇女的情感、性欲的小说作品。莱休厄尔在这十年间一直在努力清除她小说作品中她称之为“自恋主义的”成份；不过，她后来却十分懊悔地回忆说，共产党曾力图把“充满激情的和抒情的成份完全从妇女身上排除掉”。

我们可以看到这种压制对她这时期写作上的发展所产生的种种影响。在她的早期作品里，莱休厄尔曾经致力于遵循凯特·肖邦的《觉醒》和依迪丝·沃顿的《夏天》的传统模式探讨妇女性意识的不断觉醒，并且设法以几乎接近于神话的方式把从脱离母 833 体、呱呱落地到自己繁殖后代到死亡这一循环往复的过程描述出来。所谓“春之女神”就是一个很具魅力的，关于一个年轻姑娘继承母亲职能的寓言形象，一个象征自然与生育繁殖的专司农业、丰饶与婚嫁的女神。在她此后发表的《风》和《天使报喜节》这类短篇小说中，莱休厄尔描写了包括从性欲冲动到疑虑重重的女性成熟的种种仪式程序。不过，她三十年代写的主要作品，一部描写由各种身份背景截然不同的妇女组成的社区如何互相体贴帮助，共同渡过经济大萧条难关的故事，题为《青年女郎》（1936）的中篇小说却遭到了她的出版社的抵制，直到1971年才得以发表问世。

提莉·奥尔森在《沉默》（1978）这本书里写了各个使作家们尤其是女作家们深感困惑的创作力瘫痪时期，把“强调政治介入优先”那段时期列为直接原因之一。奥尔森本人在三十年代的经历就是一个颇能说明问题的典型例子。奥尔森出身于内布勒斯加州一个社会主义者移民的家庭，从小就对妇女和穷人的悲惨遭遇有深切的了解，并且也熟悉激进派和女权主义的文学传统。她很早就读过瑞柏卡·哈丁·代维斯、薇拉·凯瑟、奥莉佛·奚瑞纳尔和阿格尼斯·斯沫德勒以及约翰·多斯·帕索斯和兰斯登·休斯等人的著作。在她于1931年以一个卓具才华的年轻作家身分参加了共产主义青年团后，奥尔森授命在中西部地区执行了一系列政治任务，包括为共产党把工厂里的妇女组织起来、写讽刺小品和编写剧本等等。在这些年里，她也先后做过一些低薪工作，兼带照看自己的两个女儿。对于奥尔森来说，“这远远还不是可以优先考虑写我自己的时候。”其实，她写她自己这件事不得不推迟到好些年以后，而且从某种意义上来说，一直都没有真正得以实现。那部获奖短篇小说集《给我猜个谜》（1961）和一部未能写完的长篇小说《约努迪奥》（1974）不过是她那被长期耽误了的创作生涯的断简残篇。

《约努迪奥》也和《青年女郎》一样，是在三十年代开始动笔的，直到四十年后才出版印行。这部小说有点类似莱休厄尔的那部作品，也是反映生存斗争这个主题的：书中描写了一家人从做采矿工转而做佃农，最后来到阿奥马哈屠宰场和食品包装厂干活谋生的经历。不过，这部小说也还具有一种强烈的主观心理和实验性色彩。这其实是一部关于这家的女儿梅子，一个按奥尔森原来的计划最后当上了作家的自传性质的女主人翁和她的母亲安娜的故事。可是，奥尔森却一直未能把这部作品写完，依照奥莉佛·奚瑞纳尔这类女权主义作家的传统手法，她作品中还缺少那种抒情的、个性化的、神话般虚构的、充满离奇幻想的东西，但是也由于她过于沉浸在无产阶级现实主义的

美学理论中而使她难以把故事的各种内在的心理因素——母女之间盘根错节的紧张关系、性欲与女性尊严之间的矛盾冲突以及婚姻关系中的权力斗争——充分发挥出来。这834 些东西在当时都不得不强行压抑下来，以便能够对工人同资本家老板之间的斗争作出更客观的描述与表现。奥尔森不仅由于来自家庭和工作方面的外部压力，并且也由于她内在的种种矛盾冲突而弄得沉默无言了。

乔西怀·赫布斯特是又一个左翼重要小说家，她的作品既得力于三十年代那套刻板的程式，又被它活活地扭曲了。虽然赫布斯特从来就不是一个活跃的女权主义者，但是她的整个生活和创作都是她对于其他妇女姐妹们的深厚情感的生动体现。她母亲的种种经历和故事最先激发她的丰富想象力，使她决心要当一名作家。在二十年代初期，她最喜爱的姐姐在一次人工流产后不幸去世，这是她永远无法忘却的一大打击。虽然她嫁给了左翼作家约翰·赫尔曼为妻，但同时她又和其他女性有过两次意味深长的恋情经历。她同其他妇女作家，特别是同凯瑟琳·安·波特和基尼弗尔·塔嘎尔德两人的深厚友谊使她得以在妇女文学界奠定一个较之奥尔森或莱休厄尔所曾享有的还更牢固的基础。赫布斯特的政治激进主义观点、主张也是她生活的一个重要组成部分，尽管在很多时候她也承认自己越来越处于一种无足轻重的边缘地位或是只不过被人当作一个象征性的妇女人物加以利用。

不过，就赫布斯特的小说创作发展而言，时间脉络是混淆的，很不清晰。1920 年，她先同马克斯韦尔·安德森发生恋情，接着又同一个已婚的年轻记者发生关系；在她怀孕之后，他坚持要她打胎。她在 1922 年写成的《未婚之恋》那部痛苦的长篇小说一直没有公开出版。在她后来创作的一部以她自己的家庭在美国的历史经历为基础的长篇小说三部曲中，赫布斯特尽量回避那个为马克思主义的评论家们深感惋惜的“被大大压缩了的我”，而把那有血有肉的自传埋没在一部关于美国社会的史诗般的故事之中。但是，她在这部作品里运用文献纪录的手法以及对于像多斯·帕索斯这类男作家行之有效的、把社会意识同个人叙述混合起来的手法，却由于她笔下的中心人物是女性而使读者感到黯然失色，不怎么可取了。从那以后，赫布斯特的声誉大大降低了。虽然她费了多年的心血撰写有关她自己在二十年代和三十年代间生活经历的回忆录，但是，一直到她逝世时，这部回忆录也还没有能完成。

在三十年代还有一位不被人重视的作家，她就是苔丝·斯莱辛格。她是一个有高深文化修养的十分富有的尤太人家的千金闺秀，还在思沃斯摩尔学院和哥伦比亚大学求学时就开始专攻写作了。1928 年，斯莱辛格和《七烛台》期刊的助理编辑赫伯特·索娄结婚，并通过他结识了当时许多年轻的纽约左翼知识分子。后来，这对夫妻于 1932 年离婚，斯莱辛格根据自己这段婚姻生活的经历写成了她唯一的一部长篇小说《摆脱控制》(1934)。和莱休厄尔与奥尔森一样，斯莱辛格也十分醉心于现代派作家倡导的文学实验，她那部长篇小说在写作风格和叙述手法上深受凯瑟琳·曼斯菲尔德与弗吉835 妮亚·伍尔夫的影响，特别是她在小说中运用的意识流表现手法同伍尔芙的《德拉维太太》(1925) 十分相似。斯莱辛格在作品里运用了两个女主人翁来表现三十年代新女

性形象：一个是嫁给一位马克思主义者和知识分子的劳动妇女玛格莉特·芙琳德尔斯，一个是性格放荡、《尤里西斯》不离手、有过不少风流韵事、也还有点男子气的依丽莎白·莱昂纳德。斯莱辛格通过她在书中对于一家左翼期刊的创办过程的描述，辛辣地嘲讽了左翼文学运动中性别歧视的种种恶劣表现。例如，书中有个知识分子领导人就公开声称“一个女人的重要性……不外就是她的子宫”；而那两个女主人翁却一味地在思考究竟怎样才能把她们想结婚、做母亲的愿望和她们自身的聪明才智与政治理想、抱负统一协调起来。在写得颇为辛辣尖刻的全书结尾部份，“芙琳德尔斯太太”那一章里，玛格丽特被丈夫迈尔斯弄去做人工流产，因为他担心一旦他们做了孩子的父母亲，他们就会变得十分软弱、十分资产阶级的了。他们的孩子的夭亡显然是他们婚姻关系的死亡的一个信号，或许也是他们的政治运动走向衰亡的一种象征。斯莱辛格最后以一个令人灰心绝望的玛格丽特形象，一个既无生育能力，又无动人的性别特征的形象来结束她的小说：“她脱下自己的衣服，裸露出来的完全不是一副女人的身躯，而是一个既不甘心做女人，又不能做男人的古怪的家伙。”“芙琳德尔斯太太”这一章曾经单独发表过，它是在美国期刊杂志上出现的第一批关于人工流产的短篇小说之一。

但是，斯莱辛格所一再坚持的所谓私人关系也和政治关系一样有必要加以革命化的主张，却在她同时代的男作家身上丝毫不起作用。尽管当时的主流出版界还一般性地推崇她写的那本书，但是，像菲立普·拉孚这类激进的男性评论家却对她这本书十分反感。拉孚就曾在《党派评论》上撰文指责她这部作品缺乏“激进派知识分子需要的一种严格、明确的方向”；约瑟夫·弗雷曼也在工人日报上公开称这部作品是“资产阶级的、反动的。”在三十年代晚期，斯莱辛格转到好莱坞去做电影剧本作家，在电影作家协会里十分活跃。她最后没有写完的一本书是一部试图从电影工业系统的工人的角度，而不是从电影业的大亨或大明星的角度来研究好莱坞的专著，在她于 1944 年患癌症去世时，只留下了这部未完成的著作的一些零星残篇。

在二十年代和三十年代期间使一般女诗人和女小说家深感苦恼的种种挫折与碰壁、无所适从、孤立无援和不能畅所欲言等等问题，对于黑人女作家来说显得特别严重和尖锐。黑人女作家不仅要和个人的种种矛盾问题作斗争，而且还要和种族主义与强迫推行哈莱姆文艺复兴的美学理想的巨大压力作斗争。同左翼运动中的情形完全一样，哈莱姆文艺复兴运动倡导的文化理论与实践活动完全是以男性为主，由男人说了算的。这时期的颇有影响力的一些批评家，诸如著有《新黑人》(1925) 一书的阿兰·洛克等人，极力主张黑人作家不仅要为纯艺术，还要为正面表现黑人文化和黑人种族的振兴而不断地进行奋斗。在三十年代，当理查德·赖特这样一些重要的黑人知识分子相继加入共产党时，他们都一致认为黑人艺术家的基本的，主要的责任就是要描写和表现种族压迫和种族斗争。而黑人妇女则应当为这个新兴的运动及其艺术家们提供温馨的、充满母爱精神的关怀与照顾，而不是要她们去抛头露面地领导这个运动。著 836
名小说家多萝塞·韦斯特还记得她在 1926 年在哈莱姆参加一个文学团体时的情形，她

说只是因为她"既年轻又是个女孩子……所以他们从来没有让她发表什么意见。"那些投身到这个运动中来的受过高深教育、聪明文雅的女性，对于自己有责任、有义务将其人生经历与体验反映表现出来的那个工人阶级黑人社会却感到十分生疏和格格不入，种族主义历来认为黑人妇女淫荡、原始，这种一成不变的观点使她们感到深受侮辱，同时，她们也感到，来自家庭和宗教信仰方面的否定女性地位的种种压力，也使她们身不由己，困难重重。著名小说家杰西·雷德蒙·佛塞特是曾经被哈莱姆文艺复兴运动誉为"极可敬佩者"那个文学团体中一批最具才华的 女性之一。佛塞特在康乃尔大学读完本科，并以优异成绩选人 Beta Kappa 荣誉学会之后，又进入宾夕法尼亚大学和法国索邦巴黎大学继续攻读研究生。从 1919 年到 1926 年，她担任全国有色人种进步协会的机关刊物《危机》的文学编辑。佛塞特以她那十分卓越的，特别是在她主动充当黑人青年作家的良师益友或中介人、充分发挥历来女性所特有的作用时所表现出来的聪明才智和文化素养，赢得了她同时代的 男人们的钦佩和尊敬。兰斯顿·休斯时常回忆起她举办的一系列黑人知识分子酒会或聚餐会时的情景，在这种场合，人们关于文学的谈话有时是用法语进行的。克劳德·麦凯依称赞她是个端庄、大方，既会打扮，又乐观豁达的女人。不过，她高雅的、非常富有女性特点的气质与性格却使那些正在反抗种族压迫或正在大力维护黑人种族意识的出身平民阶层的人深为反感。佛塞特写的长篇小说都是和种族冲突与女性认同问题深切相关的；这些作品向人们表明种族和性别怎样共同创造出种种有权有势和无权无势之间的转换关系。不过她笔下编织的那些浪漫故事情节常被人讥笑为"幼稚、小题大作和枯燥无味"或者被人指责为"优雅无聊的闺阁枕边的浪漫故事。"甚至麦凯依也说她的小说是"矫揉造作，令人生厌的。"而对于哈莱姆文艺复兴运动的评论家们来说，佛塞特有时却被描绘成一个地道的"后卫"派作家。

其实，佛塞特自己和她周围的文学圈子的关系倒比上面列举的那些评语所体现出来的要更有意义和更具开拓性。一方面，她对于原始主义崇拜热和白人出版商强加在描写黑人的小说形象上的诸多限制感到十分懊恼。她以抗议的口吻写道，"大多数出版商"坚持认为只有某几种类型的黑人性格才会令人感兴趣；如果一个作家塑造了一个不同的人物性格，他们就害怕公众要么不相信它，要么就根本不愿接受它。"事实上，佛塞特的小说《把事情弄混淆了》(1924) 就因为"没有写哈莱姆的下流小赌场，没有写种族骚乱，没有写那副特有的贫穷寒酸景象"而被出版商拒之于门外。不仅如此，她的那位白人出版商还抱怨说，"白人读者根本就不希望黑人会像这个样子。"

另一方面，佛塞特塑造的黑人中产阶级妇女勇于同政治上的性别歧视和种族紧张关系作斗争的人物形象，直接向黑人男性读者中的固有观念和习性提出了挑战。佛塞特在她最重要的一部长篇小说《葡萄乾小面包卷》(1929) 里，运用了一对黑人姊妹、肤色淡褐的安吉拉和肤色纯黑的弗吉尼娅之间的鲜明对比，把所谓"被白人社会接受"对于她笔下那些颇具才华的黑人妇女所具有的诱惑力加以戏剧化了。在佛塞特看来，"被白人社会接受或认可"这个主题含有双重的意义；它既意味着那个能够进人白

人社会的黑白混血儿所面临的种族冲突，又意味着那不得不把自己想要按照社会上的一般规范做一个正正堂堂的女性的愿望掩藏起来或完全牺牲掉的女艺术家所经受的内心矛盾与冲突。正如小说里的一个人物所说的，“上帝是不喜欢女人的。”两姊妹各自都代表了佛塞特个人性格的一个方面。通过性情活泼的、在哈莱姆当教员的杰妮，她着重描写了哈莱姆文艺运动中的知识界以及诸如红极一时的理论家温·梅厄这样一些男性偶像人物。通过富有才华的，先后在纽约和巴黎求学的艺术家安吉拉，佛塞特着重向人们表明，妇女的才华已经无可挽回地被爱情罗曼思与家庭温馨生活的神话完全断送了。不管是那个愤世嫉俗的白人花花公子洛杰尔来向她求婚也好，还是那个理想主义型的黑人画家安东尼来向她求婚也好，安吉拉都害怕在她一旦显出自己很能干或是坚持把自己的艺术放在第一位时，很可能要冒失去爱情和安全保障的风险；显然，要被人爱，要做一个女性，她就必须“一心一意依赖男人，做到又娇弱又温柔……甚至于有几分傻气。”在嫁给安东尼时，她决心把他的幸福当作自己终生从事的事业；“她将不惜牺牲她有生以来所曾经憧憬过的一切理想与抱负来使他满足和幸福。按照大多数男人的生活方式，工作对于他来说也许是世界上最最伟大的东西了。因而他在她心目中也就必然成了世界上最最伟大的东西了。”

此外，在娜拉·拉尔森的长篇小说杰作里，也对于女性的性别认同和怀才不遇这类相同的主题进行了深入的探讨。拉尔森的母亲是丹麦人，父亲是西印度群岛人，她先后在美国菲斯克大学和丹麦哥本哈根大学求学，又曾在纽约训练做护士。后来她当了一家图书馆的馆员。她的文学创作生涯虽然短暂，却十分充实而紧张。在她的两部长篇小说《流沙》（1928）和《进入白人社会》（1929）的基础上，她于1930年被授予古根海姆创作奖学金——她是第一位获得此项殊荣的黑人妇女。不过，另外一部小说拉尔森始终未能完成。在她从欧洲回来以后，随着她解除了与一位杰出的黑人物理学家的婚姻关系，她自己的创作事业也在沉默和渐渐被人遗忘中结束了。 838

拉尔森在紧张繁忙中，沤心沥血地完成了两部反映具有一定文化修养，又有不同种族背景的混血裔妇女如何力求在哈莱姆艺术界、在白人社会或在南方农村的黑人社会里寻找自己的地位和立脚点的长篇小说。对于她所经历的坎坷不幸的创作生涯，我们也许不妨来探索一下有关的线索和答案。在《流沙》这部小说里，黑白混血的女主人翁赫尔戛·克莱恩是个有知识的、四海为家的人，但是，不管她走到哪儿，她总是感到格格不入。在她担任英语教师的那所南方黑人大学里，她由于那些黑人同事的谨慎小心和他们不愿出力加强种族的振兴而无法和他们打成一片。在哈莱姆，她既对五光十色、充满幻想的黑人社会感到着迷，又为那里的种族问题深感苦恼。不过，当她离开美国到丹麦去和亲戚们在一起生活时，赫尔戛又十分怀念她的黑人伙伴们，这时才深深体验到一种从未有过的种族的认同感。此外，她虽然一味反对结婚，却又摆脱不了自己那分强烈的、她那个社会圈子所无法接受的性的欲望的折磨。拉尔森设想了一个解除赫尔戛困境的严酷办法，让她在迷惘中意外地闯入了纽约一个黑人宗教复兴派举办的祈祷会，在巴赫式的信仰与音乐的狂热之中，把自己久久积压在心里的种种 839

情感全都排除、发泄出来。"在带有引诱性的，悔罪的复杂心情中"，她嫁给了那个新教牧师，并且去了阿拉巴马跟他生活在一起，从此她被终生禁锢在婚姻关系之中生儿育女，贫寒持家，聊以度日。尽管赫尔夏颇具才华和美色，但是，她似乎命中注定如此，谁要她是个黑人，又是个女性呢！

哈莱姆文艺复兴运动中，最重要最多产的女作家左拉·尼尔·赫斯顿在她一生中也经历了内似的磨难和冲突，不过，她在自己的作品中却能够超越这些个人的得失。她生长在佛罗里达州的伊顿维尔市，居民全是黑人，她父亲是那个小城市的市长。赫斯顿从小就直接生活在富有田园风味的南方社会里，这正是来自西北地区大都市的佛塞特和拉尔森这类作家所从未有过的经历。不过，在赫斯顿 1929 年以一个才华卓著、自命不凡的年轻作家在哈莱姆开始出名以后，她获得了一笔奖学金进入巴纳德学院求学，那时，整个学校只有她是唯一的黑人学生。她师从弗朗兹·波亚斯，成了一个训练有素的人类学家，并在一个被称之为"教母"的常常充当黑人作家保护人的有钱的白人妇女资助下回到了南方，在那里，她以一个人类学考察者的目光，用社会科学的方法而不是艺术家的方法对南方社会进行研究与考察。她童年时期的种种离奇有趣的故事、见闻，现在在她眼里早已被看作是典型的"民间传说"了，她的任务就是要把它们收集起来，进行分析研究。不过，赫斯顿本人的美学观点仍然保持原封不动。不管是来自学术界的、要她远远脱离开黑人文化的压力也好，还是来自白人文学界的、要把黑人文化完全加以浪漫主义化的压力也好，都没有能够使她发生动摇。她在三十年代写的几部作品——特别是《骡子和人》(1935)、《她们的眼睛望着上帝》(1937) 和《摩西：山之骄子》(1939) ——都是以赫斯顿所谓的"一种独特的黑人表述方式"、一种得力于黑人的方言土语，又经过文学模式熏陶和精心加工的、富于机智和辛辣讽刺的独特风格而深深地留在人们的记忆里。虽然如此，赫斯顿决心表现黑人文化的深刻内涵、极力排除种族摩擦或种族压迫的种种时髦理论的影响的做法（她在《我做黑人的感受》中写道，"我并不属于那帮只会哭哭啼啼的黑人之列。"），却使她同时代的男作家们大为不满，越来越处于对立的地位。理查德·赖特、斯特林·A·布朗以及拉尔夫·埃利森都指责她一心迎合讨好白人读者，攻击她把幽默风趣的方言当作"滑稽歌唱表演的雕虫小技"，到处滥用。像佛塞特和拉尔森一样，赫斯顿这个一向独立自主、坚强有力的女性艺术家也不得不在男人们的大力反对面前低头让步。

赫斯顿的最优秀的一部杰作《她们的眼睛望着上帝》把美国文学的多种传统融合在一起，在具体写作技巧上，它实际上是把某些超现实主义的成份注入现实主义之中，并且在一个无所不知的万能叙述者的深谙世故的谈吐，和一种代表女主人翁简妮的思想意识的、更亲切、更乡土气的口吻之间，不断地穿插变换的一部现代主义长篇小说。赫斯顿在书中运用了方言土语、民间传说和一个黑人混血儿女主人翁，这也使她深深地在美国黑人文学传统中扎下了根。但是，这部长篇小说主要描述的，是一个妇女从孤独软弱向独立自强转变的故事。在赫斯顿笔下，小说里写什么和不写什么，充分表明她对妇女文学叙述传统是忠贞不渝，身体力行的。和她二十年代的那些前辈们不一

样，赫斯顿并不害怕把妇女的性的问题作为她小说的中心主题。简妮作为一个成熟的女性的成长过程就是通过前后三次婚姻的感情纠葛和两性关系直接反映出来的，这其实也是她内在的性格发展所经历的三个不同阶段。简妮在十六岁时嫁给一个年龄比她大得多的男人，她对他丝毫也引不起性的欲望和冲动，而他也总是把她当作“骡子”（一个肩负着从白人男人那儿接过来的重担又把它转手给黑人，再传给黑人女人的活工具）一样地驱使、利用，她终于挣脱缰绳逃走了。简妮第二次是嫁给一个喜欢作威作福、有很强的占有欲的乔·斯达克斯，整个婚姻生活可以说是一场不折不扣的权力斗争，最后以简妮的沉默与顺从而告终。在乔去世之后，她选择了一个较自己更年轻的男人提克依克，他始终坚持让她“每件事都和他一起做，一道参加，”总是要她既和他一道工作，也和他一起娱乐、玩耍。提克依克对她又温存又亲切，还教她钓鱼和打枪，为她煮饭烧菜，鼓励她和男人们谈天说笑、讲故事。可是在小说结尾时，当提克依克被狂犬咬伤之后，简妮万般无奈，只得开枪打死了他。

在这里，如果说不是由于赫斯顿笔下的女主人翁把自我的生存看得比浪漫蒂克的爱情更重要的话，那么作家又为什么要这样安排小说情节以致让她的女主人翁不得不把一个令人可爱的、平等待人的男主人翁一枪打死呢？简妮既然已经学会了怎样谈吐和怎样工作，她终于能够自食其力了，可以自由自在地在这个世界上享受自己的人生，走自己的路。赫斯顿总是极力反对把家庭负担（不管多么理想化了的家庭负担）强加在她的主人翁身上，这在这部长篇小说里也是表现得十分清楚明白的：尽管简妮先后结过三次婚，而且前两次婚姻中性生活都具有重要作用，但是，她都没有生过一男半女；事实上，这部小说似乎经过精心巧妙的安排，把我们的注意力从这一惊人的疏漏上引开，使读者在无意间忽略了小说的现实主义手法上的这样一个重要的失误。在《流沙》里，赫尔戛·克雷恩最后又怀孕了，并且让第五个孩子弄得行动很不方便。而在《她们的眼睛望着上帝》中，简妮自始至终都没有受过怀孕、挺着个大肚子的罪，可以轻松自由地去实现她美好的梦想。

三十年代对于美国妇女作家而言并不是在欢快的气氛下结束的。在各种研究美国 841 文学的学术机构内，妇女越来越被挤到无足轻重的边沿地位。1935 年出版的一本标准大学课本《美国主要作家作品选》（第一版）中，根本就没有选一篇女作家的作品。甚至连当时三十年代的一些最畅销的作品，如赛珍珠的《大地》（1931）和玛格丽特·米契尔的《飘》（1936）也被看作是妇女创作通俗文学作品的才华从来就不可与男人的写作艺术同日而语的明证。在她一生的最后几年间，左拉·尼尔·赫斯顿，工作换一了个又一个，已经被人遗忘，被人弃之不顾了。当她于 1960 年逝世时，她是住在一家救济院里的一名女工。她的坟前连块作标记的墓碑也没有。

然而，尽管遭遇到了所有这些困难与挫折，美国妇女作家在二十年代和三十年代间，仍然创作了一大批重要作品；当我们开始把这批作品纳入一种对于美国文学史的三维的、立体的理解方式中时，它们就显得尤其具有影响力了。虽然在这二十来年里，女权运动日渐衰落，许多坚强而能干的女作家坚决抵制种种想要迫使她们放弃她们自

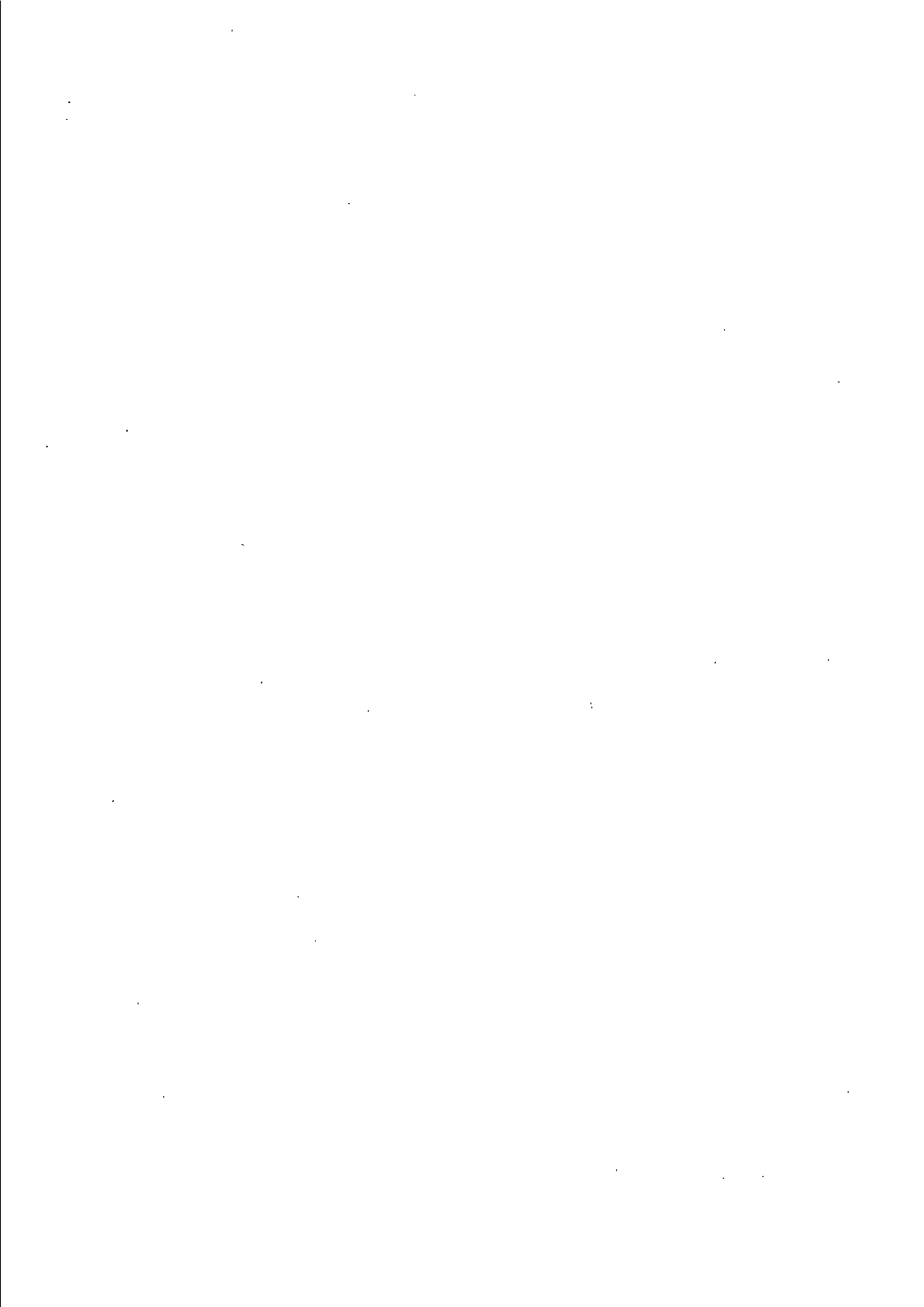
己的理想和发言权的压力。在每一种文学样式和文学体裁方面，——即在诗歌、短篇小说、长篇小说方面——处在两次世界大战之间的女作家们都有力的推动了人们对于妇女的生活经历与体验的深入认真的探讨。同时，许多女作家还大胆改造同时代男作家们常用的一些写作技巧和叙述方法、策略，以便用来记录、表现女性所特有的观点与看法。正如著名的女权主义批评家桑德斯·基尔伯特和苏森·古柏尔已经指出的，韦莉和米勒两位女诗人写的十四行诗组诗，将历来传统上只用来表现男性欲望的体裁样式用来成功地表现女人的性欲与冲动。这时期的几个更具有实验性的著名诗人——葛特鲁德·斯泰因、"H·D"（希尔达·杜利特尔）、玛丽安·莫尔——无一不在向斯泰因称之为"父系诗歌"的语言、句法结构和主题方面的传统惯例大胆地进行挑战。左翼女小说家们也把刻板生硬的无产阶级现实主义的公式化表现形式同深入细微的心理描写和抒情表现力结合了起来。而哈莱姆文艺复兴运动中的女作家们则不顾人家的轻视怠慢、勉强承认或批评指责，一直坚持创作她们自己的别具一格的故事和作品。

总而言之，过去文学的价值最终还是要依据其在读者、作家和批评家身上不断产生的影响程度来加以衡量的。只要一部书，还不断拥有新一代的读者欣赏它，只要还有新一代的作家受到它的影响和启发，只要还有新一代的批评家不断揭示它的丰富内涵，这部书就永远不会失传，不会被人们遗忘的。按照这个标准来衡量，两次世界大战间的女作家都已经在我们的文学传统中确立了自己应有的地位。在她们那个时代，由于不被重视或被人们误解，她们常常都在绝望中含恨死去，在她们的身后留下了好些未能写完的极有抱负的杰作。但是，她们的成就是不会磨灭的，所以，她们不仅是我们在其中阅读和写作的那个世界的重要先驱，也是我们生活的这个世界的重要先驱。就像美国妇女诗歌和妇女小说在当代日益复兴一样，妇女政论文方面的传统也在二十年代和三十年代女作家们的作品的基础上开始建立起来。也许，左拉·尼尔·赫斯顿这个在许多方面说来都堪称是一个被完全遗忘了的一代人中的最痛心地"被遗忘了的"一员的命运遭遇，可以算作是整个那一代妇女的典型。当赫斯顿离开人世时，她写的书还未出版。美国黑人文学史这类书中对她不屑一顾，完全没有把她的作品当一回事。心怀大志的青年作家们研究美国文学时，也根本没有见到她的名字。然而在今天，赫斯顿却被公认为不仅是本世纪最有才华的黑人女作家，而且，犹如著名小说家艾丽斯·沃尔克（她曾在七十年代专程去赫斯顿墓前安装了一块墓埤）所说的，她是"一个南方的天才"。在沃尔克和八十年代的许多主要的白人作家和黑人作家看来，《她们的眼睛望着上帝》已经成为一种不断激发他们的灵感、使他们能够继续从事新的创作的文学传统中的最重要的作品之一。当我们继续不断地发展壮大这一文学传统时，美国妇女中被遗忘了的一代人，也许会进一步供献出她们的丰富多彩的惊世之作。我们可再也不能让它们被人遗忘和忽略了。

842

艾兰·肖沃尔特 撰文　　朱通伯 译

Ⅲ. 小说



美国小说的多样性

二十世纪的最初十年是西方艺术富于创造性的时期。在格林威治村和芝加哥，生 845 活落拓不羁的艺术家如雨后春笋般脱颖而出。而伦敦与巴黎，由于提供了个人与创作的自由，则成了有天赋的作家的向往之地。在伦敦．埃兹拉·庞德和那些移居国外的意象主义者正在开创一个诗歌试验的新纪元。与此同时，欧洲画家正在进行一场视觉革命的消息逐渐传到美国。在后印象派画展首次到达美国并在著名的1913年艾默里展览会上展出时，这些传闻便得了进一步的证实。那些野兽派、立体派和早期未来派的作品明显地证明了一点，即艺术家个体可以在感性、理性及至整个思想体系上领导一个时代的新潮流。

约瑟夫·弗里曼要把“1912年定为抒情诗年，因为当时关于生活和艺术的新价值观的探讨从逻辑上说似乎必然会把人们引向社会主义社会，”而佛劳德·德尔、约翰·里德与厄普顿·辛克莱、杰克·伦敦一样，不折不扣地接受了他的论述中对艺术家的这种看法。在这个时代，对美国艺术界来说，没有什么能比反对过去的文化和现有的社会更重要的了。艺术界发出的这种不满甚至在主流政治中也得到了同情。西奥多·罗斯福在其反资本主义的讲话中就曾抨击过一味追求财富而不惜牺牲人的价值的作法。到1912年，知识分子味更浓的白德罗·威尔逊出任总统之时，政治界和思想界便似乎合二为一了。妇女正在逐步获得选举权，到处洋溢着一种生机勃发的强烈意识。正如埃里克·戈德曼所写的一样，“新的自由促进了一百种其它事物……摆脱过去的形式——新的诗歌，新的历史，新的民主，新的艺术，新的妇女，一切的一切，只要它……给人一种兴奋陶醉的自由感，它就是新的。”这种为生机和活力所充实的感觉使庞德预 846 言，一个艺术的“复兴时代”将会出现。

奇怪的是，美国小说中却并没有出现这种令人振奋的感觉。1910——1914年间的美国小说表现出两大倾向：一是以精雕细刻的手法集中描写爱伦·格拉斯高、维拉·凯瑟和伊迪丝·华顿作品中所表现的属于十九世纪的信心、秩序和节制的主题；二是承袭了已处于尾声的自然主义，例如西奥多·德莱塞的《金融家》（1912）和《巨人》（1914）就是如此。小说创作方面的矛盾分歧在很大程度上是一个价值观念的问题：是

描绘一个人们生活稳定、男女分工明确、体面规矩而富裕的世界，还是对贫穷、犯罪、资本家野心予以现实主义的赤裸裸的暴露。如果说这一问题与风格也有关的话，那么，这便是优雅完美与朴素沉闷和不加修饰所形成的对比。

到二十年代后半期，这两类小说的创作活动比起诗歌，绘画和音乐的发展来则逊色多了。人们普遍认为，诗歌将主宰随后到来的时代。实验派诗人不再争论贫穷富裕与宿命之间的关系问题，而去探讨语言和意义之间最本质的联系。此外，人们有充分的理由怀疑小说在现代主义思潮中的地位。现代派致力于建立一种四海与共的文化——一种东方和西方，过去和现代，文明和“原始”的混合物——然而小说却深深地植根于民族、地域和阶级之中，以反映或铸造独一无二的民族特性为已任。

尽管小说有着如此指向，但这种散文体的文学形式在现代并没有枯萎凋零。恰恰相反，在两次大战之间的年代里，美国小说从与时代不合拍的狭隘地方性中一跃而成为一种具有世界性力量的文学类型。这种转变甚至在战前就已初露端倪了。一个最明显的例子就是古斯塔夫·福楼拜的影响，他在文体风格上的严谨与创新可以在诸如伊迪丝·华顿和葛特鲁德·斯泰因这样个性迥异的作家的作品里发现。华顿的《快乐之家》(1905) 和斯泰因的《三人传》(1906) 几乎是同时问世的。两位作家都模仿了福楼拜（《三人传》是《三故事》的翻版），同样描写被周围环境击败的妇女及其破灭的理想，也同样采用了传奇剧的情节。华顿运用福楼拜式的严谨精确手法使莉莉·巴特的性格划犹如钢丝套一般与情节的进展丝丝入扣。而斯泰因则安排梅兰克莎死于肺结核，让情节冲突的解决把标志梅兰克莎性格特点的滥施情感完全加以形式化了。斯泰因另一部作品的标题《Q. E. D.》(《事情的真相》(1903)) 也反映了人物性格和行为描写的数学式特点。

尽管华顿和斯泰因共承一派，师事福楼拜，但很难想象还有比她们这一对更不协847 调的作家了。一方面，畅销书作家华顿以其优雅的文笔记录了美国上流社会的衰亡。另一方面，不愿墨守成规的斯泰因则用惊人的实验主义的散文笔触描绘了能充分显示人类本性的人物：劳动者和穷人，黑人和移民，受压抑者和性追求者。斯泰因所进行的写作技巧试验是以传统小说的终结为代价的，而华顿从福楼拜那里汲取的东西仅用于人物刻划和形式技巧方面。一般来说，直到二十年代美国小说家才真正变成了先锋派，才能把表现的目标与具有独创性的技巧重新结合起来。

把文学风格与作家个性联系起来也是福楼拜遗产的一个部分。亨利·詹姆斯写于1907 年的一篇序言重申了这样一种思想，认为“一部艺术作品具有的道德观完全依赖于产生这部作品时作者所感受的有关生活的多少。”尽管诸如T·S·艾略特和詹姆斯·乔伊斯一类现代主义者总是把现代派艺术界定为不受个人情感影响的艺术，认为作者只不过是一份无动于衷的催化剂或者是呆在角落里剪指甲的超然旁观者，但从美国小说中人们会看到艺术家同作品之间有着更为直接的联系。其例子就是杰克·伦敦的自传体小说《马丁·伊登》。通过主人公与文化乌有、为钱是图的社会进行的尼采式的抗争，表明艺术家就是现代小说的主人公这一事实，它是最具典型意义的。

伦敦关于个人超越自己的阶级出身的故事，实际上与现代派作家霍雷肖·阿尔杰以艺术家而不是以商人为主人公的故事的情节并无二致。财运亨通并不就是胜利，然而却可以说是美国金融界与政界精华们精神贫乏的一个令人悲哀的大暴露。在《马丁·伊登》中，与社会的抗争以表明个人独立和力量的极端行为——自杀而告终。虽然书中社会地位提高的情节在表面上与华顿在《欢乐之家》中描写的社会地位降低形成了对照，但实际上前者包含了与后者相同的关于个人意志的看法，因为莉莉·巴特近乎完美的道德观不仅主宰了她的生活，也决定了她的自我。两部作品的意义在于揭示出了这样一个道理，即正是现代社会剥夺了这些兼具道德与审美价值的优秀人物立足于世的权利。

这些半自传性的小说成了二三十年代欧内斯特·海明威，F·司各特·菲兹杰拉德和亨利·米勒作品的先声。这类作品的感染力不仅在于其作为艺术品的价值，还在于它们与作家的为人熟知的生活之间有着有趣的相似之处。在某作家声名鹊起的时期，其个人形象也如他笔下的作品一样变成了动人的小说，人们总是情不自禁地将二者互相参照起来评价。同时，詹姆斯·韦尔顿·约翰逊的《假白人自传》对把艺术家与文本混为一谈的荒谬做法起到了推波助澜的作用。这部用第一人称写成的假自传，表现了“一种野蛮的恶魔的欲望，一种要把我生活中的林林总总的不痛快聚合起来，变成一个针对社会的恶作剧的欲望。”现代主义对作者-文本关系的热衷还导致了其它一些类似的恶作剧的产生。斯泰因的《爱丽丝·B·托克拉斯自传》就是一例。这种热衷还表明了美国文学中艺术家的形象及其艺术之间的关系并非尽如人意。 848

但是，在造就现代小说之形成的所有力量中，第一次世界大战无疑是最强有力的。艺术家们在自己的小说中表现了保守主义价值标准和自然主义价值标准的分歧之后，紧接着又对战争灾难作出了不同的反应。伊迪丝·华顿在《战斗的法国》中描写了战争对现代颓废现象的净化作用，“似乎是，这场伟大的经历洗去了他们身上的渺小偏狭、卑下低劣和浮躁轻薄，熔掉了一切杂质，只留下纯然的个性，灵魂的本质内容。”玛丽·布瑞奇·普维尔发表于1917年3月10日《星期六晚邮》上的《光荣之路》讲述了一个贫穷的家庭在其儿子作为战地救护车司机英勇牺牲后，全家受到全社区居民尊敬的故事。爱伦·格拉斯高的《建筑工人》(1917)强调了为民主而战的机会的正面价值。H·W·波音顿发表在1916年4月《学人》杂志上的文章把隐藏在大多数战争小说背后的思想概括为一种净化影响，即它“对个人与民族起着净化作用，使其具有为小至某种事业大到为国家的事业乃至更大范围的全人类事业献身的品格。”

毋庸置疑，这类支持战争的小说大部分旨在激发美国去援助同盟国。理查德·哈丁·戴维斯的《逃兵》(1916)显然具有这种目的。作品以带几分调侃的笔调描写了一个志愿兵的故事。主人公一度想中途脱离军队，但最后仍决定留下来完成自己的使命。亨利·詹姆斯改入英国国籍是众所周知的，他声称英国是为欧洲的命运而挺身奋斗的唯一国家，以此作为对自己行为的解释。可以肯定地说，事实证明了当时倾泻而至的大量支持同盟国宣战的文章在对结束美国中立立场方面发挥了作用。

无论如何，这种文学上的爱国主义与年轻小说家的极度失望情绪是大相径庭的。在年轻小说家看来，自然主义使他们具有更准确的眼光，战争在他们眼中已逐渐成为人类极端堕落、极端软弱无能的象征。弗兰克·诺里斯的《章鱼》通过火车前进时的伟力无情地冲倒了无辜的绵羊这一意象，形象地注释了所谓的“进步”。亨利·米勒同样表达了自己的看法，他在《中国见闻录》(1936) 里描绘道，“来自南方和北方的男孩子们全都摇晃着倒在垃圾堆上，他们的内脏挂在有刺的铁丝网上……过去的一切都被消灭殆尽了。”

这场战争悲剧也注定了庞德的“复兴时代”这一文学预言的死亡。“战争使文学停滞不前”，威廉·迪恩·豪威尔斯在 1914 年写道，“它是对文明的骚扰，是向野蛮的倒退，它意味着一切艺术都将死亡。”在战争年代里，没有不朽的小说问世，但作家们写出了几部颇有力度的恐怖小说。爱伦·N·拉莫特的《战争余波》(1916)，描述她在法国当护士的经历，故事情节极为恐怖，以致英法两国都禁止这本书的发行。约瑟芬·普雷斯顿·皮博迪的《获月》(1916) 戏剧性地描述了现实中的悲哀与荒谬，那就是妇女抚养儿子仅仅是为了让他们在战场上去送死。玛丽斯·鲁特利奇的《命运之子》(1917) 描写了战士们如何被错误的信息和陈旧的观念诓骗到战场的情况。“死亡了无数，”庞德写道，“他们中的优秀者竟是为了那老掉牙的婊子，那千疮百孔的文明。”

849

这类尖刻的分析使得不同代系、不同性别的人们以及每个人的审美观都发生了分化。那些骄傲地送儿子去为国捐躯的父母们，那些视战士们受折磨的经历为高贵并为之喝采的妇女们，那些把战争当作道德礼仪的一课而急于加以利用的传统主义者们，全都与战争事业这个“老掉牙的婊子”“千疮百孔的文明”密切相关。在美国，先锋派反对传统的斗争是以青年一代对谨小慎微、大势已去的传统的保守主义的挑战开始的。到一次大战末，这场斗争已发展为对支撑着旧时代的一切社会准则的无情揭露和坚决摧毁，而小说则成了完成这一任务的得天独厚的工具。

尽管美国直到 1917 年才参战，但有数量惊人的一批未来作家都亲自参加了战斗或作为自愿者救护队或其它的战地部队服务过。马尔科姆·考利、约翰·多斯·帕索斯、欧内斯特·海明威、朱利安·格林、威廉·希布鲁克、E·E·卡明斯、斯莱特·布朗、哈里·克罗斯比、约翰·霍华德·劳森、西德尼·霍华德、路易斯·布鲁姆菲尔德、罗伯特·希尼尔、戴希尔·哈迈特、查尔斯·伯纳德·诺德霍夫，以及埃德蒙·威尔逊都亲眼见到过战场的恐怖场面。其他一些作家如威廉·福克纳由于未能参加战争而感到受了欺骗。有的作家描写与战争直接有关的故事，而有的人却把笔力集中于战场归来以后以及随之产生的家庭关系上的错位以及与过去和文化的脱节。约翰·多斯·帕索斯在《人之初……1917》(1920) 中对青年之死的描写预示了艾略特《荒原》中的憧憬与幻灭。“风，一阵阵吹来，带着仿佛是来自阁楼死鼠的奇臭。这就是千百年的文明一直为之奋斗的东西。”他的《三个士兵》(1921) 也同样表现了绝望的心情。E·E·卡明斯在《大房间》(1922) 里把他当政治犯的经历描绘成了一个荒诞派作家的社会恶梦，从而使那些描写社会蒸蒸日上的情节所表达的十九世纪的发展美梦遭到了致命的

打击。在战争中当过救护车驾驶员的葛特鲁德·斯泰因把那些战后余生的年轻人称作 850
“迷惘的一代”。

第一次世界造成了与现实的脱节、错位。胜利者回到家园，竟发现那是一个他们无法在其中生活的世界。这一事实引起了对战争这一骗局的深入分析。伍德鲁·威尔逊把中立的主张建立在避免以血肉之躯进行拼搏这一必要性上。其根据是，胜利者与失败者的差别微乎其微。他断言，美国“不可能打败德国而维持一个一切有思想的人均赞成的理想政府……一种无情的残忍性将渗入到我们国民生活的本质中去”。菲兹杰拉德的《漂亮的冤家》一书的卷首引文“胜利者属于战利品”更是一语中的。舍伍德·安德森在《黑人的笑声》中写道：“无论在战争时期还是在和平时期，我们都不杀我们痛恨的人，我们极力消灭的是我们所痛恨的、发生在我们身上的事。”海明威在《我们的时代》(1925)、《太阳照样升起》(1926) 和《死在午后》(1932) 这些作品中对暴力的长期探讨，是与透过战争、爱情、狩猎、捕鱼、斗牛和写作生活表现受害意识同步进行的。在二者交替进行的过程中，作者还展示了关于个人道德品格的观念。爱情、两性、艺术、战争——一切主客观的相互作用——无不受上述看法的影响，一切都逃脱不了令人不安的暴力的主宰作用。

黑人士兵成了欧洲敌人和美国白人士兵的双重受害者，他们在国外和国内都受到歧视和残酷的虐待。对他们来说，战争使一切渴求同化的现实希望变得渺茫，他们对自己英勇保卫、为之战斗的这片土地产生了疏远感。1919 年夏天发生的流血暴力事件证明了这一事实。

左派这时同样遭到了失败。1917 年，约翰·里德为了考察和宣传布尔什维克革命而到俄国旅行，并于 1919 年发表了赫赫有名的纪实报导《震憾世界的十日》。虽然共产主义的成功实验给美国左翼人士以极大鼓舞，但是他们要达到在美国实现共产主义这一目的的可能性在一次大战之后却大为减少。1919 年，埃玛·戈德曼、亚历山大·伯克曼和其他两百名“不受欢迎的人”被驱逐到俄国。对“赤色分子”、“无政府主义者”和“工会主义者”的迫害在二十年代达到高潮。尼古拉·沙柯和巴托罗密欧·凡泽蒂仍然在公众长期为之呼吁之后，在左派作家和知识分子的愤怒抗议声中惨遭枪杀。多斯·帕索斯在他的小说中回忆了左翼人士被驱逐的事件，以作纪念，并以形象而动人的语言描绘了宣传社会正义的共产党人组织者的形象。厄普顿·辛克莱的《波士顿》(1928) 历数沙柯-凡泽蒂所受种种冤屈与不公正。尽管如此，都没有任何力量能够阻止大战后对左翼进步人士的镇压和进步希望的日益衰落。

对文化上的这一大混乱作出的最常见的反应之一，莫过于作家移居国外。从二十 851
年代到四十年代，巴黎作为美国艺术家聚居地的地位至少像纽约一样重要。格特鲁德·斯泰因早在世纪之交就离开了美国而在巴黎度过了余生。她在巴黎的寓所成了美国和欧洲艺术家聚会的地方。其他作家，如欧内斯特·海明威、伊迪丝·华顿、罗伯特·麦克阿蒙、亨利·密勒，朱拉·巴恩斯、阿勒·宁及稍后的理查德·赖特都在巴黎侨居了好几年，而舍伍德·安德森、威廉·福克纳、斯各特·菲兹杰拉德和凯塞琳·

安·波特也在那里居留数月，从事写作。1919年，西尔维亚·比奇开了一家书店“莎氏比亚图书公司”，作为流亡美国人的活动中心。五彩缤纷的生活和有利的外汇兑换率使巴黎成了艺术家的避难所，成了为他们提供新的归宿以代替那远在美国并已失去的家园的第二祖国。

1922年是所有这些青年人进入成年的时期，斯泰因在《阿丽斯·B·托克拉斯自传》中这样写道。的确，这些作家的青年时代和他们的战斗经历使他们与战前一代作家大相径庭。而且，此时的作家，无论在国内还是在国外，都能在新闻界、广告业、电影业和学术界等笔耕谋生。约翰·多斯·帕索斯、托恩顿·怀尔德、格伦威·韦斯科特、刘易斯·布罗姆费尔德、托马斯·伍尔夫、海明威和菲兹杰拉德都在而立之年成了自食其力的作家。杰克·伦敦每年七万伍千美元的收入，为专职作家树立了一个榜样。

作家维持生活的主要来源之一是欣欣向荣的杂志业。今天人们熟悉的一些杂志类型，即流行杂志、通俗杂志和高级刊物在战争期间就已纷纷问世。流行杂志，(例如《真实的自白》)，因其纸张廉价而得名，刊登西部、犯罪、冒险、科幻一类的小说或色情故事等。而通俗出版物，如《妇女家庭指南》、《星期六晚邮》、《柯利尔周刊》、《美国杂志》、《妇女家庭指南》刊登的是“比较高级的”小说，但作品始终难脱某种短篇的形式化窠臼。严肃的成功的作家则更愿意在《大西洋月刊》、《哈泼斯杂志》或《斯克里布纳杂志》等高级刊物上发表作品。

但第四类杂志对现代派文学的发展更加重要。这就是本世纪最初十年的后期和二十年代的所谓小杂志。它们并没有为撰稿者创造出经济独立的条件，但却为年轻作家和实验派作家提供了发表作品的园地。《七艺》就是为催生“一种共同事业感、一种新文化创建者的群体意识”而特地创办的。尽管大多数小杂志都是惨淡经营，出版不定期，寿命不长，但有些却非常成功，其中最有名的是玛格丽特·安德森和简·希普在芝加哥办的《小评论》。复刊后的《日晷》(纽约)二十年代由玛丽安·莫尔编辑，到二十年代中期有三万多读者，是美国最成功的艺术月刊杂志。这些刊物的宗旨具有公开的革命性。《扫帚》、《转折》、《分离》，以及黑人杂志《火》、《哈勒姆》和《信使》则一直试图横扫艺术中一切倒退现象。

852

版面编排是许多小杂志关注的焦点，它既反映了杂志的美学观，也反映了杂志的办刊方针。例如，罗伯特·考迪的《土壤》是以一种惠特曼式的同步性把从廉价小说、摩天楼照片、查理·查普林的电影镜头、机器画以及从“高级的”文学艺术中选取的材料拼凑起来的，旨在模仿现代美国生活。《日晷》做得不那么引人注意，它往往在版面中把文字分割成片，其中插人绘画或诗歌，意在表明刊物本身并非只是文章集锦而是一种整体设计的新闻意图。这些尝试为二三十年代小说实验提供了形式上的先例，如多斯·帕索斯的《曼哈顿中转站》(1925)和詹姆斯·艾吉的《让我们现在赞美名人》(1941)，它们的标题和本文便是从各个不同层次的生活和艺术撷取材料编纂而成的。

流亡者的巴黎和小杂志，作为美国的化身，反映出战后艺术的又一特点。由战争

引起的两代人的意识错位使地方观念成了问题。对自然主义来说，身份是被当作某人的出身地和社会地位的一种反映来看待的。但是，现在整个一代美国人都发现他们不能在家乡生活或与家乡建立密切联系。自然环境远不如拉尔夫·瓦尔多·爱默生生花妙笔所描写的那般美好，它们看起来是单调苍白而又怀有敌意的：菲兹杰拉德笔下的那灰暗的山谷、理查德·莱特的无人地、约翰·多斯·帕索斯的机器般的曼哈顿，以及海明威笔下那死气沉沉、矫揉造作的巴黎，无不如此。这引起作家中间的每一位都反对用伊甸园——“新大陆那清新碧绿的腹地”，西班牙的田园乐土——来代替这些严峻险恶的环境。然而，这些孕育希望与实现希望相对立的险恶世界，不是为他们笔下的主人公所否定就是为主人公所背弃。

对美国形象的思考最集中最充分的作品之一是威廉·卡洛斯·威廉姆斯写的狂想历史《天生的美国性》(1925)。虽然它并非是一部传统意义上的小说，但却为美国创造出一种个性。这种个性与许多小说所提到的特点相似，而它那种不连贯的诗歌式的风格又与当代先锋派小说的形式如出一辙。该书的主要目的是发掘事物的本来面目，那些事物原本无名，而由于这块土地的形形色色的征服者未能了解到它们的真相，因此被冠以错误的名称。威廉姆斯把土地的征服者和土地之间的关系当作美国的包括两性关系在内的一切主客体关系的范例来对待。他活灵活现地描绘道，大陆的神秘曾经是一朵花，惨遭哥伦布蹂躏之后变成了一只有毒的苹果，这一神秘性使他受刺激而兴奋 853 不已。印地安人遭杀害被奴役是旧世界对新大陆的“兰花般的美丽”的报复行为，是一种令征服者自食其果的报复行为。同样，清教徒的节俭和禁欲使他们不再注意土地，不再注意原本可以一展风采的语言，他们的腰包胀了但自己的生活却变得贫乏无味。“没有女性就没有诗歌”，这便是威廉姆斯的断言。

这种纵横于历史和神话的写法当然是从庞德的《诗章》到艾略特的《荒原》、哈特·克莱的《桥》，威廉姆斯的《佩德森》等现代派诗歌的特点。而《天生的美国性》这部作品通过历史的发掘，对美国之形成所作出的研究，的确体现了对过去的普遍兴趣。G·H·威尔斯的《史纲》对人类进步充满了信心，是二十年代最受欢迎的非小说畅销书，吸引着尚不能理解威廉姆斯书中更深奥神秘、更具负面意义的理论的美国各阶层广大读者。南方的平均地权论者回到国家的过去中发掘题材，重写南方大人物的生平：爱伦·泰特写了斯通华尔·杰克逊的传记 (1928) 和杰弗逊·戴维斯的传记 (1929)，罗伯特·佩恩·沃伦写了约翰·布朗的传记 (1929)，而约翰·克劳·兰塞姆写了《神无雷霆》(1930)。维拉·凯瑟的小说往往以早期历史为背景，《啊，拓荒者!》(1913) 和《我的安东尼亚》便是例子。在经历战争震荡之后，她在《死神欢迎大主教》(1927) 和《巨石阴影》(1931) 中进一步退回到历史上的遥远时期。历史小说历经三十年代和四十年代这两个十年而畅销不衰。赫尔维·艾伦的畅销书《不规矩的安东尼》(1933)、玛格丽特·米切尔的《飘》(1936)、肯尼恩·罗伯茨和埃丝特·福布斯的小说，以及豪尔德·法斯特数量巨大的作品，其中包括五部以美国革命时代为背景的小说，均属此列。

除历史外，社会科学（尤其是人类学、社会学和民俗学的研究）也给两战之间的小说烙上了自己的印记。哀鸽（Hum－Ishu－Ma）发表了《混血儿科吉维：蒙塔拿大牛场记》，成为第一个发表小说的美国印地安妇女。她还搜集和记录了无数的奥卡纳干故事和歌谣。佐罗·尼尔·赫斯顿不仅是小说家而且是一位造诣颇深的人类学家。凯塞琳·安妮·波特在1918年至1921年间卷入了墨西哥政治。她在《盛开的紫荆》（1930）和其它故事中，展现了墨西哥的乡村世界，并将这些作品作为一次拯救灵魂的机会献给她的国人。为了消除疏远感和无根意识，两战间的美国作家写作起来像业余854 的文化人类学家一样，往往研究作为地理和社会习俗产物的地方性特征。无论是南方的、西部的、中西部的，还是纽约、波士顿和芝加哥这些大城市"区域"的特色，都是研究的对象。

这种美学人类学最明显地见之于现代主义绘画和文学对"原始"模式，特别是非洲雕塑的倾心迷恋。黑人作家和白人作家同样都受到了非洲的意象、强调真实性的价值标准以及日渐重要的对禁忌的突破的深深吸引。马库斯·加维的"世界黑人促进会"认定非洲是黑人精神上的家园，提出了回返非洲的主张。哈勒姆文艺复兴创作中最值得注意的因素之一，是方言、民俗的运用和它与爵士乐精神的一致性。"爵士乐是时代的象征"，W·E·比格斯比写道，"因为它具有自发性，它创造了一种配合默契的方法，并且拥有一个与之产生共鸣的群体。"它允许并且认可的是，怀疑理性，赞美官能享受，与传统社会一刀两断，推崇即兴创作和感情的真实。这一切不仅形成了这一时期黑人的，同时也形成了白人的思想观念，而这一时期正是菲兹杰拉德以"爵士乐时代"使之闻名的时期。

威廉姆斯的《天生的美国性》、沃尔多·弗兰克的《假日》（1923）、、舍伍德·安德森的《黑人的笑声》（1925）、杜波斯·海沃德的《尖口鲷》（1925）和《曼巴的女儿们》（1927），以及卡尔·万·韦奇顿的《黑人的天堂》（1926）均表现了美国黑人文化。在这些作品中，美国黑人文化在白人看来，变成了某个类型的非洲，一个可望而不可及的黑人故国。在那里，被"清教主义"所钳制的一切情感，一切活力，全都痛快淋漓地表现了出来。然而，在现实中，诸如此类的观念也被"喧嚣的二十年代"欣然接纳，溶入了它的狂歌劲舞、色情肉欲和美酒横流的生活之中，而与此同时人类学上的同化也即将来临。对文学实验派作出权威性评价的是劳拉·赖了的批评文章《休谟，新的野蛮行为，以及葛特鲁德·斯泰因》。从事文学研究的学者A·C·沃德在对黑人文化作了充分的肯定之后又担心："听着多切分音的节奏可能会体验到一种强烈的情感共鸣，而与此同时又感到，爵士乐对欧洲和美国来说，是死神的舞蹈。"

对历史和神话非同寻常的迷恋是詹姆斯·布兰奇·卡贝尔作品的特点。这本书不过是一种顽童改写《荒原》的游戏之作。在遭到康斯托克协会的袭击和压制之后，他的《朱尔根——一部正义的喜剧》在一夜之间引起了轰动。H·L·门肯宣称，"这片土地上每个开放女郎都在门背后读过《朱尔根》，密西西比河以东地区三分之二的老太太都曾设法向我借这本书。"该书的轰动价值以及门肯称卡贝尔为"散文意象派"的过高

赞誉在今天都是难以接受的，但是作品对二十年代种种事件的集中概括却是异常出色的。作者把小说写成一个中世纪的传说，讲述一个中年的落魄诗人被时间送回到他的 855 青年时代，不过仍旧保持着四十岁人的心智。小说尽情炫耀青春，同时又渲染幻灭。这种将青春激情和青春美加上厌倦与淫荡感觉的二元组合，正是爵士乐时代的完美写照。朱尔根游历了《圣经》和神话中的过去时代，其中包括目睹一场现实主义的精英非利士人与浪漫派堡垒假城邦国之间的战斗，他对性和艺术的全部幻想在游历中都得到了实现。这个手法灵巧还带几分作弄意味的故事还讲到，朱尔根发现他曾经爱过的一切女人都不过是他想象力的虚构物，而那独一无二的正义却是充满诗情画意的。卡贝尔还在他的其他著作如《情线》（1921）中详尽地阐述了他的这些思想。

卡贝尔处世态度的玩世不恭，在学问上的夸大炫耀，以及站在现实主义庸人立场与浪漫的知识分子形成的对立，这一切都达到了登峰造极的地步，但在其它方面他倒是典型地体现了二十年代艺术家的敏感性。知识分子和中产阶级之间的矛盾分歧此时变得尖锐起来，作家们为资产阶级的虔诚和自鸣得意塑造了一个永恒的象征：中西部。辛克莱·刘易斯的《大街》（1920）便是对中西部的价值观念发出的无情嘲讽。（不过，两战期间中西部倒造就了一大批艺术家，有男有女，有小说家也有诗人。）H·L·门肯在编辑、翻译并把尼采著作弄得更加艰深难懂之外，还抨击了“愚民大众”的愚蠢的“无道德”。哈勒姆文艺复兴的作家则发现他们都一致反对“黑人庸俗市侩阶层”，认为他们那些不正当的行为危及黑人的将来。

知识分子同资产阶级的对立分歧也以对妇女的极端敌对态度表现出来。本世纪初叶，在传统高雅派和不够高雅的自然主义之间的冲突，曾被简单地归结为女性作家与男性作家之间的冲突，但这两种创作方法作为审美的途径看来，都是富有生命力的，都是被作为有意义的社会评价来对待的。但到了二十年代，除了通俗文学，妇女作家几乎是完全地被排除于一切文学领域之外的，而反女权主义成了小说普遍的主题。正如近年来女权主义者特别提到的，纳撒尼尔·韦斯特的《孤心小姐》（1933）中的新闻记者曾如是说，像“玛丽·罗伯茨·威尔科克斯和埃拉·惠勒·凯塞特这类女作家所需要的，就是被狠狠地强奸一次。”诸如A·C·沃德这样的学者都把妇女的创作打入另册，往往摆出屈尊俯就的架子草率对待：“本世纪初更有才华的美国妇女小说家在她们漂流到唯理论的礁石上之前就几乎没有能从二十年代的感伤情绪的沙滩上救起来过。”

罗伯特·赫里克的《荒地》（1924）和舍伍德·安德森的《黑人的笑声》（1925）都谴责了妇女的资产阶级世界观，因为这种世界观促使人们参加第一次世界大战，妨碍了艺术的进步。在《我想念戴茜》（1929）中，埃德蒙德·威尔逊的主人公把妇女说成 856 是“我一生中反对的那些保守力量和习惯势力的最危险的代表。”而辛克莱·刘易斯的小说则有着美国文学中对妇女的最恶毒的攻击。批评家拾起了同样的主题。在专题论文集《美国的文明》（1922）中，该书编辑哈罗德·斯蒂尔恩斯在当时社会弊病中列出了这样的事实，说“我们的文化兴趣和文化活动已经颠倒过来，差不多完全受妇女的

监护了。”

阿尔弗雷德·庸特纳在同一文集中撰文宣称，美国的丈夫们是母亲崇拜的牺牲品，“在事业中主宰一切，而在家庭中却等于零，不是精神上完全崩溃就是生活得一塌糊涂。而妻子这方面，或者变得歇斯底里，或者沦为宗教改革之类的欺骗勾当的牺牲品。家庭中这种不同性别人物的崩溃感在小说中往往同性别特征的混淆有关系。菲兹杰拉德的《夜色温柔》（1933）中那位电影女演员罗斯玛丽，人称“经济上的男孩”，她主演过一部片子，名叫《爸爸的姑娘》，而她就像书中其她妇女一样，总是将她的角色扮演成她的情人们的孩子。多斯·帕索斯的《曼哈顿中转站》（1925）中的埃伦怀着成为男子汉的希望长大成人。“我恨女人，”她发出叫喊，并决心避免女性的依赖性和成为牺牲品的命运，但是尽管她充满活力，具有奋斗精神，仍免不了变成一个冷漠麻木的人物而终其一生，不无讽刺地被人比作了那尊自由女神像。达西尔·汉密特的《马尔他猎鹰》（1929）中那个山姆·斯佩德发誓说，“关于妇女我一窍不通”。他并这样称呼他的秘书：“一个再好不过的男人，这娘们。”威廉·福克纳的《喧哗与愤怒》（1929）则把昆丁的“父亲和我都保护妇女”同杰生的“一朝为巫婆，一辈子都是巫婆”进行了对照比较；而凯蒂，那个具备了性意识的妹妹，全家人痛苦的根源，却并不在场，无法为自己作出辩护。

二十年代，讽刺画家小约翰·赫尔德别出心裁地为杂志《名利场》创造了一个时髦女子的形象，因此一举成名。这个十足的现代女郎留着短发，穿着短裙，会驾车，会打网球，既爱狂舞，又爱狂饮，我行我素，目无他人，这一切对男性构成了一个迷人的陷阱。这个可爱的，生活奢侈的，显然还很年轻的女人，旋风般地成为现代生活的理想，也成为现代生活残酷的地狱。《了不起的盖茨比》中的苔西·布坎兰便是所有这类女郎中最有名的一个，她说：“这是一个女孩在世上可做的最好的事儿，当一个漂亮的小傻瓜。”她还结结巴巴地说道：“我快——快乐得都瘫倒了。”

以否定态度对待妇女，不仅是盲目厌恶女性的结果，也是由于当时妇女被披上了象征的外衣所致。亚当斯在《亨利·亚当斯的教育》（1918 年；1917 年自费印行）中，857 将圣母玛利亚和纳摩分别作为中世纪价值观和现代价值观的象征相提并论，因此，本书在二十年代享誉甚广。在机器时代带来的财产交换中，人们把纯洁、美貌、爱情希望买来卖去，而这些特质是由基督教妇女形象集中体现的。“苔西”被频频选为美国小说女主人公的名字，表明了人们对昔日文学形象的怀念。诚如《马尔他猎鹰》这类小说将艺术、超验论价值观和女性熔于一炉，也反映了人们的这种心理。一旦所有这些理想落空，那么它们的象征——女人，也同样变得令人失望了。

另一方面，对妇女而言，本世纪十至二十年代是她们在某些方面权力日益增大的时期。《第十九次修正案》于 1920 年写进《宪法》，促进改革的妇女运动在许多作品中，如伊丽莎白·罗宾斯的《安西拉的一份》和多拉·拉塞尔的《海帕西亚》，都得到了表现。不过，至少在二十年代，著名女作家也很少着力塑造男性化的女人形象了。艾伦·格拉斯哥和维拉·凯瑟的叙述者往往是男性。凯瑟虽然在《我的安东尼亚》中将其

女主人公的刚强、坚韧理想化，但在其后的作品中，女人多是自私而又反常的迷人精。例如，他的短篇小说《来了，阿佛洛狄特！》描写一位颇有天才的艺术家，一时间迷上了正在为开创辉煌的歌剧生涯而努力的姑娘伊登·波尔。他透过盥洗室的缝隙去偷看她一丝不挂地对镜练功的模样。而当他使这位女郎明白"女人的最大奇遇就是男人"时，他们便匆匆地云雨了一番。

在凯瑟的这个故事与《教授的住宅》中，对人类学由来的探讨表达了对女性的反感。《来了，阿弗洛狄特！》中的艺术家给伊登·波尔讲了一个人们编造的阿兹特克王后欲壑难填的的故事。《教授的住宅》中、汤姆·奥特兰德在发掘一印第安人村落遗址时，发现了一具保存完好的女尸。他受到感动，给她取名为"母亲夏娃"，不料有人告之，她很可能是因不贞而被丈夫杀死的。在这里，与其说汤姆发现了一种原始美的典型，勿宁说他发现了原罪的另一例证。《教授的住宅》还写道，男主人公从此再也不能与保守平庸、崇尚物质主义的妻子和女儿们共同生活下去了。小说中充满着诸如此类的对女性的反感和责难。

卡贝尔、凯瑟、菲兹杰拉德、海明威作品中有较为直露的性描写。这标志着美国小说的又一重要发展。斯泰因的《梅兰克萨》原来的构思是描写一场同性恋妇女的三角恋爱，在定稿中她加上了一段异性恋故事将其掩盖起来了，并且为那些性描写创造了一套相当委婉的语言。沃顿笔下的莉莉·巴特所知道的性爱，仅仅是社会不允许未婚者所为的那种性爱。文学中陡然出现的直接的性描写，构成了对清教主义总攻击的一部份。散文家伦道夫·勃伦以《清教徒的权欲》(1917)、H·L·门肯以《充当文学动力的清教》(1917)、瓦尔多·弗兰克以《我们的美国》(1917) 发起了这场总攻，他 858 们谴责某些美国人的虚伪："性生活放荡却还要坚持'纯洁'书籍、遮盖裸体雕塑、清除街头妓女"的要求。自然主义作家也费了九牛二虎之力拓宽了"合法"艺术题材的范围，尽管此时因循守旧的习惯势力和"康姆斯托协会"仍然颇有势力，许多书籍由于内容的原因遭到批判，一些还被禁止出版。

尽管争取性爱自由、妇女要求享受性快乐的运动已经起步，但还是很难想象二十年代的美国小说会欣赏肉体之爱的欢娱。《曼哈顿中转站》充满了对性爱、同性恋、意外怀孕和性病的厌恶。在《马尔他猎鹰》和一些硬汉型侦探小说中，性是危险的东西；性是妇女的武器，没有它，生活在这个金钱和暴力的世界中的妇女便会软弱无力。从福克纳的《喧哗与骚动》中的班吉，到海明威《太阳照样升起》中的杰克·巴恩斯，再到《夜色温柔》、《曼哈顿中转站》、《马尔他猎鹰》以及海明威的许多作品中的同性恋者，小说中丧失生命本能的无力生育的形象比比皆是。内娜·拉尔森在《流沙》中描绘了一个或多或少成了自己性欲的牺牲品的女主人公。本·赫克特、弗洛德·德尔、马克斯韦尔·波登海姆以及瓦尔多·弗兰克的作品指出，即使性爱不是一种悲剧，不是一桩令人讨厌的事，也总是使人抛开"智者"的聪明，失去叛逆的意志的最自然的诱因。西格蒙·弗洛伊德的作品在二十年代引起了广泛的讨论，这是文学作品中出现性描写和原始行为描写的重要原因。弗洛伊德把艺术家作为精神病患者进行分析，认为

他们能通过艺术形式把他或她的病症具体表现出来。这一分析把艺术与性生活不协调联系在一起，并表明二者有着相辅相成的关系。《夜色温柔》中的狄克·戴弗尔是他妻子的心理医生，同时也是实行自我毁灭的作者的缩影，他身边到处是有恋母情结的女人、同性恋者、异性装扮癖者，以及那些无法应付生活竞争而在作品中表现为性变态者的人。《曼哈顿中转站》中的一个人物因患同性恋妄想症而寻求心理治疗，《喧哗与骚动》中的昆丁沉醉于童贞、乱伦与自杀的忘想之中。康拉德·艾肯的《忧郁旅行》(1927)、《大马戏团》(1933) 和《国王的棺木》(1935) 都深受弗氏的影响。同样，艾德蒙·威尔逊那本颇有影响的《伤痛与弯弓》(1941) 正是运用弗洛伊德关于精神病的早期理论来评论文学的。理论指出，精神失调既能高度调动创造性，同时也破坏了创造性。

859 弗洛伊德的这种精神病与创造性密切相关的看法，对美国小说中已经呈现的自传体小说趋势起到了推波助澜的作用。《夜色温柔》和泽尔达·菲兹杰拉德的《免了我那曲华尔兹》(1932) 就分别展现了一部面纱轻掩的自传故事的两个方面。在卡尔·万·维奇顿的小说《宴会》中，泽尔达和司各特也成了他笔下的人物。因此，就这两人而言，他们的社会角色和在小说中的形象已经完全合二为一，融为一体了。这个时期用虚构手法写真人真事十分流行——从杜拉·巴恩斯的《女士年鉴》(1928) 到苔丝·斯勒辛格的《无产者》(1934)，无一不是如此。前者取材于塔莉·巴尼的女同性恋者圈子，是颇为越轨的一部小说化作品，后者则以讽刺纽约《大烛台杂志》的左翼犹太知识分子为内容。作者本人进入小说，这在安纳伊斯·尼恩的卷帙浩繁的《日记》和亨利·米勒的小说及短篇故事中表现得更为明显。正如米勒在《春天伊始的日子》里所说，"对我来说，书即其人，我的书也就是我这个人，一个困惑茫然、粗心大意、莽撞草率的人，一个精力充沛、好色淫猥的人，一个体贴周到、有道德良心的人，一个谎话连篇而又坦率得不近情理的人。"

进入小说中的高于生活的形象并非只是作者本人公开的人格面貌。还有被加进小说的通俗文化、广告、电影一类内容，它们往往显得与小说极不协调。流行歌曲的歌名为诸如《蝗灾》、《夜色温柔》、《曼哈顿中转站》一类作品提供了不无讽刺的注释，正如广告和各种新闻文章的标题所起的作用一样。而对这些呆板机械而无处不在的传播媒介，多斯·帕索斯笔下的吉米若有所思地感叹："但愿我还相信语言！"

话又说回来，在一切通俗文化中，电影超过小说而具有最强烈的魅力。1907至1915年间，电影院的数量差不多增长至原来的四倍，并且仍然在不断增长。在《再见吧，威斯康星》(1928) 中，格伦威·韦斯科特把电影院称作"城镇中想象力的祈祷室"，而且，电影这种艺术形式的力量在现代小说中也一再得到了显示。《蝗灾》不仅确实描写了人物看黄色电影的场面，而且这部中篇的全部故事都发生在以电影为背景的世界中。在那里，滑铁卢战役的情景突然幻化为一场现实的灾难，演戏和生活之间的界限随之而化为乌有。约翰·斯坦贝克的《愤怒的葡萄》(1939) 中插入的几章就是佩尔·洛伦茨 的纪录片《河》和《开垦平原的犁》直接影响的结果。在理查德·赖特的《土生

子》(1940)中，大托马斯看了一部叫做《放荡女人》的电影，那便是神迷而诱人的白人社会的象征。在瑞因·拉德纳那篇颇具民间风味的《理发》中，格罗丽亚·斯旺森在《美德的酬报》一剧中夸张的表演，为朴实的主人公呈现了他理想的妇女形象。福克纳、菲兹杰拉尔德、汉密特、韦斯特、多罗茜·帕克和其他许多作家都写过电影剧 860 本。他们的经历，一般地说，加深了他们对通俗艺术和“严肃创作”之分野的认识。

知识分子对“愚民”大众及其文化的反感反映了对机器的大辩论的一个方面。在本世纪最初几十年间，人们不仅突然在工作场所感觉到了“技术的进步”，而且在家里也感觉到了这种变化。电话、飞机、照相机、汽车以及第一次大战后为减轻室内清扫和做饭等劳动而发明的省力器械，在人们的生活方式，特别是在家庭成员在家庭内部的作用方面，引起了深刻的变化。弗雷德·B·米利特在1940年就未卜先知地写道，这些事物闯入生活就标志着家庭中阅读的结束、交谈的中断和平静安恬的丧失。亦如A·C·沃德所说，“大规模生产不失时机地导致了大规模的思想、大规模的感情和大规模的娱乐……，机器是繁荣的上帝，快乐的国王——被人尊崇，受人膜拜，也遭人痛恨，为人鄙弃。”

这种异化的主题同工业主义的增长有十分紧密的联系，就某种意义而言，现代阶段创作出的每一部小说实际上都受这一主题的支配。不过，表现得更突出的是舍伍德·安德森的《穷白人》(1920)，它以1870年至1910年间的中西部为背景，描写复杂的工业经济对单纯朴素的生活方式的冲击。还有多斯·帕索斯的《曼哈顿中转站》，它创造了一种运输模式的结构——渡船、地铁、出租汽车——以此来标明乘坐者的阶级地位和心理状态。在吉米最后被抛下只靠步行去乡村之前，所有这些运输工具都是某种非人化的象征。

小说的情节是人物、历史、地方和语言等方面异化现象的必然反映。或许最典型的故事线索要数霍拉肖·阿尔吉颠复式情节，其内涵是，成功也难以令人心满意足。安兹亚·叶泽尔斯卡反映纽约移民生活的小说《住廉价公寓的莎洛美》(1922)和《面包施与者》(1925)以及《饥饿的心》(1920)中的短篇，写出了书中人物徘徊在昔日故土的价值观与新生活中社会阶梯意识之间的两难困境。叶泽尔斯卡的《大地的精华》中的移民女主人公汉妮·布雷恩发出这样的喊叫：“正是我，我母亲，我母亲的母亲，我父亲和我父亲的父亲，在波兰过着那种暗无天日的生活；正是我们共同的遭到窒息的思想和感情，在我童年时代就已在燃烧，而在美国变成了冲天大火。可是，我却使他们蒙受了耻辱。”沃尔特·怀特的《逃》(1926)、杰西·弗塞特的《梅子而包》(1928)、内娜·拉尔森的《过渡》(1928)等一系列黑人“过渡”小说也描写了类似的处境。小说中，黑人像白人一样在白人世界生活顺利，事业成功，反而却受着幻灭感的煎熬，为此他们渴望回返以前的社区生活。这个时期的小说情节通常以一种文化上的分裂开始——满怀热情的移民面对的是一个异己的社会，单纯的黑人却到了堕落的 861 北方，雄心勃勃的青年才子却在忙碌的城市电厂工地上追求前程。

要征服的这个异己世界是形形色色的社会价值观念的储藏库，这一事实使这些作

品成了"被颠复的"传奇，而有的甚至几乎就是现实主义和浪漫传奇彼此冲突的寓言故事。在凯瑟的《教授的房子》中，拿破伦·戈德弗利·圣彼得教授在年青孤儿汤姆·奥特兰闯入他的生活之前就已经有过两部浪漫史，一部是感情上的（与妻子的），一部是精神上（与学术的）。汤姆是个天才．他发现并发掘出了一个普韦布洛印第安人村庄。他从生活里获得教育，还发明了一种新式的飞机发动机。他是自学成才的，最喜欢读的一本书就是《鲁滨逊飘流记》，但是，就在将与圣·彼得的女儿结婚并进一步完善他的发明之前，战争爆发了，他战死在一战疆场。他的发明满足了圣彼得一家的实用主义和浅薄的见识，而他天才的成果带来的讽刺又是圣彼得所难以承受的。资本主义的浪漫传奇和个人奋斗被真实世界的暴力和庸俗打得粉碎。

有时候，当"正常"的生活突然被冒险行为打破时，浪漫与现实主义的对立就被扭转了。左拉·盖尔的《传记绪言》（1926）的主人公成为商人又有了家室以后，就变得厌恶一切虚假，"精神错乱，逃进了某种现实"。舍伍德·安得森的《再婚没完》描写了类似的退却。辛克莱·刘易斯的《巴比特》（1922）或许是描写小人物的最有名的故事，主人公突然起而反抗传统，不料到头来又变回墨守陈规的小人物原样。这种反抗很像哈克贝利·芬的"逃跑"，只是一开始它就注定要失败的。

在《马尔他猎鹰》中，山姆·斯佩德讲述了这样一个反叛者的故事：有位搬运工，本人又是挖沟工人，在午间散步时险遭房梁打倒，于是跳上汽车扬长而去，在外闯荡几年，然后找到了一份新工作，有了一个新家庭和一座新房子，像从前一样过上了按部就班的小日子。"他使自己适应了房梁垮落的处境，而后来再也没有房梁垮落了，于是他又使自己适应了房梁不再垮落的生活。"这个有浪漫成分的说教性小寓言被插进了汉密特的小说，其情节仍旧遵循了同一模式：斯佩德最初生活庸庸碌碌，尔后同马尔他猎鹰和布里吉德·奥索尼西一道进行惊心动魂的冒险，最后又回到平庸、锁碎和鄙陋的私通生活中。《太阳照样升起》中．杰克·巴恩斯在巴黎的腐朽生活和西班牙的伊甸园世界之间的动摇不定，其根本问题仍是类似的现实主义与浪漫传奇之间的冲突。

这种情节的一个变种便是描写天真无邪者遭受无耻骗子的摆布。在辛克莱·刘易斯的《埃尔默·甘特利》（1927）和孔特·卡伦的《天堂之路》（1923）里，头脑灵活的机会主义者却把宗教——平凡世界的几条带浪漫意味的出路之一——变成了摇钱树。尽管两书情节不同，但却表现了爱。这种对传统的另一种冒犯阻止了他们的骗局得逞，且能在关键时刻使其恶念败露，真相大白。这种以一种模式削弱另一种模式的方法颇具讽刺意味，它使现实主义和浪漫主义始终难以平等相容。

862

《了不起的盖茨比》具有巨大的吸引力，原因之一在于，事实上它是所有这些变异情节的集大成者。尼克·卡洛威是个来自中西部的天真汉，面对的却是长岛富人的世故与精明；他的朋友杰伊·盖茨比则试图"打进"东卵岛富豪世家的世界。盖茨比抛弃了自己的经历与移民背景，成了骗人的老手，在自己来路不明的财产问题上总是含糊其词，还常向人暗示自己在牛津受过教育和出身高贵人家的身世。他的魅力在于绝对相信他的价值理想——苔西、钱能买到的东西以及资本主义的梦想。通过盖茨比、菲

茨杰拉德把浪漫-现实主义之间的冲突概括为美国的形象，对其发现者来说它是欣欣向荣的天堂，对其继承者而言，它又是一块不毛之地。

正如我们已经在威廉姆斯和多斯·帕索斯的作品中所看到的，失败的美国梦还包括语言本身。在美国二十世纪的作品中，再也找不出比《马尔他猎鹰》中加特曼戏弄斯佩德的祝酒辞更具讽刺意味的词句了："祝你说话清楚，理解明白"，因为价值标准的贬值一再被认为是语言的失败。而艺术家对此作出的反应不是把空洞的语言加以戏剧化，就是使语言又回到与具体事物紧密联系的状态之中——这是分别与现实主义思想意识和浪漫主义思想意识相联系的两种倾向，它们往往同时存在于同一部文学作品之中。

能够表现语言的破坏力的最常用的手法是分裂法，可称为文学上的蒙太奇，即两段文字相互穿插拼接，并无理性轨迹可循，以暗示杂乱无章的同时性。多斯·帕索斯的美国三部曲充满了以报纸、广告、歌曲和诗歌中剪裁来的零星段落。构成海明威的《在我们的时代》的则是一系列各不相关的小故事，突然开始又突然结束，它们之间的联系靠读者拼接。而出自福克纳模仿意识流的得意之作的段落，其句子完全属于不同的世界。

艾略特在《荒原》中取得的成就正为当代小说家吸收进小说创作之中，分裂法与情节连续之间的冲突产生出了一些独特的文学形式，斯泰因以精心建立的文学分类理论为依据，写出了一百篇文学素描。舍伍德·安德森的《瓦恩斯堡镇俄亥俄》（1919）通过一幅幅市民肖像画，展现出了一个想象中的城镇的景象。同样，杰恩·图默尔的 863 《甘蔗》（1923）的第一部分则是由一系列生活在南方各州的黑人妇女形象组成的。

分裂中断与流畅连续之间的矛盾冲突贯穿着二十年代的散文。菅西·布坎南的语言断断续续，而山姆·斯佩德的语言却坚决摒弃了这种方式。斯泰因、福克纳和伍尔夫向前或向后延展句子的瞬间长度，是为了减少正常散文中不断出现的停顿，即断断续续。这应归功于柏格森的暂时延续理论的影响，它几乎像弗洛伊德关于无意识和梦的观点一样产生了广泛作用。同时，詹姆斯·乔伊斯也为美国作家作出了榜样。他教导说，不连贯与非逻辑时序能够表现出连续讲故事方式所不能达到的现实。《蝗灾》引起幻觉的结尾和《夜未央》的故事叙述者如何转换尼古拉迷乱的思路，都是这类实验的强有力的例证。

在这类作品中，逼真地仿造被破坏的言语意在复兴语言，重建散文，以使它能够再次具体表现思想与感情。批评家们再三称赞卡贝尔和埃利诺·怀利之类作家的"意象主义"，他们在语言尚未退化到矫揉造作地步之时，对词语的关注令人联想到极简抽象派艺术和诗歌意象派的精确。海明威向斯泰因学到的主要是惜词如金和简明易懂。在《死在午后》中，他确切表达了一种类似艾略特的客观相关性：他说，他要"记下在行动中实际在发生的事，记下那些产生了你所体验的感情的真实事物"。作家使用谚语式短语作书名——《天生的美国性》、《在我们年轻的时候》、《你再不能回家》，以便给陈腐的美国成语注入当代的特征。

方言的广泛试验具有类似的动机，瑞因·拉德纳的短篇故事不仅把民间幽默和日常生活中的笑话变成了故事情节，而且把他所描述的各地的方言和各阶层方言模式都改写成了文字符号。像安兹亚·叶泽尔斯卡用波兰犹太人英语进行创作一样，舍伍德·安德森在《俄亥俄州瓦恩斯堡镇》中也用中部方言进行创作。在哈勒姆文艺复兴小说中，方言的使用产生出了一种文学和政治意义的结合物，强调了黑人英语的独立性和摇摆乐俚语的特征。威廉姆斯在《天生的美国性》中表达了人们广泛持有的一种看法，认为美国黑人赋与语言以新的生命。

类似这种口语高保真化的是使用直接引语的试验。多罗西·帕克在《新潮》、《名利场》和《纽约人》杂志上发表的短篇小说往往全用谐趣横生、叽嘲讽刺的对话写成。辛克莱·刘易斯的《认识库利奇的人》是一部用独白写成的小说。当然，福克纳的创作中则到处可见与叙述者的关于事件来龙去脉的介绍。

864 那时，战前在涉及语言、技巧和语言实验方面的令人兴奋的文学事件——庞德的“复兴运动”(Risorgimonto)——在二十和三十年代的杰作中结出了硕果。这笔不平常的小说财富起到了一个作用，它证明了青年人反抗传统取得了成效，并且在人们中形成了这样一种信念，即作家们正处于一个新时代的开始阶段，这个时代即使存在问题也仍然是大有希望的。但是，1929年股票市场的崩溃对这种想法构成了直接的威协。菲兹杰拉德喧哗的二十年代让位于三十年代，其光景犹如皇家的残汤剩羹。1929年，《日晷》停刊，《小评论》以一则“无钱，文艺复兴失败”的广告关门大吉。

然而，二十年代奢侈生活的消失并未带来普遍的遗憾。在《流浪者的回归》中，马尔科姆·考利描绘了那个时代的挥霍放荡和令人心醉神迷的浮华，并得出结论说，“这是一个轻松、快活、冒险的时代，在这个时代里只有年轻才是最大的本钱。不过，一当走出来人们就会有一种如释重负的感觉，就像从一间人声鼎沸，人头涌涌的屋子走上了冬天的街道，沐浴在阳光下一样。”

不过，这惨淡的阳光使得贫穷和不公正昭然显露。罗伯特·波恩指出，黑人作家已把他们的主题从拥挤的歌舞厅转移到拥挤的经济公寓。农村生活和南方生活的描写比城市或外国景象更为常见。爵士音乐之类的异国情调已被社会抗议所取替。同样，白人作家也从以浪漫手法描写财富和快乐时光转为关心穷人和不幸者的悲惨境况。这是一个伟大的社会小说的时代：它拥有厄斯金·考德威尔的《烟草路》(1932)，福克纳的《八月之光》(1932)，斯坦贝克的《人与鼠》(1937)和《愤怒的葡萄》(1929)等作品。

这个十年也是美国文学获得国际承认的十年。辛克莱·刘易斯1930年被授与诺贝尔文学奖。海明威、多斯·帕索斯、福克纳、托马斯·伍尔夫成了美国小说创作的多样性和强大的力量的象征。

虽然二十年代不乏左翼文学——例如，戴西尔·哈来特的《红色收获》(1929)描写的就是帮派之战和劳工组织——但在三十年代却出现了整个美国文学的向左转。汉密特，多萝西·帕克，莉莲·赫尔曼，阿尔伯特·哈帕尔，利恩·朱格斯密斯和菲尔

丁·伯克都是些激进派作家，其中几个后来都被列入黑名单。1931年，由于工会主义者的干预，无政府主义者、黑人活动家得以公开化。“保卫政治犯全国委员会”成立，德莱塞为委员会主席，林肯·斯蒂芬为财务委员，得到了多斯·帕索斯，苏扎妮·拉弗利特，弗朗兹·波阿斯，弗劳德·德尔，瓦尔多·弗兰克和约瑟芬·赫布斯特的支持。埃玛·戈尔德曼重返美国，发表了她的自传《度过我的一生》(1931)，米切尔·戈尔德继续在纽约左翼犹太知识分子中心工作。1937年清洗了斯大林主义强硬派的《党派评论》，同《新群众》一样，在整个三十年代充当了左翼艺术和制造舆论的重要喉舌。《挑战》杂志(1934—1937)探讨了马克思主义和黑人问题之间的相应关系，并在理查德·赖特主持编辑工作期间更名为《新挑战》(1937)，火药味变得更浓了。埃德蒙·威尔森1935年赴俄国了解“那个伟大的国际思想库”马克思主义，回国后于1940年出版了《驶向芬兰站》。 865

同时，《南方评论》的编辑罗伯特·佩恩·华伦和克林恩斯·布鲁克斯联合前“南方重农主义者”如艾伦·泰特和约翰·克劳·兰索姆等人共同形成了以“新批评”之名出现的保守主义思想体系。“新批评”极其注重对文学形式和意义的细微的分析，这点与F·O·麦西森偏重历史性和文化性的学术思想形成了鲜明的对比。早在1929年，麦西森就曾强调指出，需要一位新的美国文学史家，他能够理解“伟大的文学是其时代和民族的有机表现”，而且能够“将美国文化的各个方面都一一加以描述，包括……[宗教、教育]、交通、旅游、电影、卡通、福特汽车和无线电、村民阅读惠特尔和朗费罗、以及市民阅读惠特曼和詹姆斯这一事实的意义等等，等等。”

撰写文化史这一号召得到了“联邦作家计划”雇请的作家最热心的响应。作为“就业规划署”提供就业机会的一个项目，“联邦作家计划”雇用了上百个失业作家为四十八个州的每个州和阿拉斯加编写导游指南，一队队作家、摄影师被派到这些地区去研究和描写当地的人民、土地、历史和艺术。其结果，积累了大量文化方面的资料，增强了三十年代作品对国家的关注。从文献性报告、传记、历史、民俗汇编和探险记录中，“联邦作家计划”的作品揭示出了这样一个事实，即三十年代人们多么深刻地体会到需要重新发现阿尔弗雷德·卡金所称的那个“作为观念的美国”。“也从危机未能解除，失败不可挽回、恢复被贻误、局势紧张和重又开战的十年中，从许多优秀人才的惊恐和极端主义中，从企图对能够了解到的一切进行评价的愿望和确立美国遗产中需要保护的部分的愿望中，逐渐认识到，美国文学对人民的贡献……是多么微薄，它为认真对待近在手边的主题（美国本身）所作出的努力少得可怜”。 866

“联邦作家计划”是三十年代末和四十年代黑人作家的培育基地。它培养出的作家有理查德·赖特、阿娜·邦特普斯、罗伊·奥特勒、威廉·阿特威，玛格丽特·沃克，拉尔夫·埃利森、弗兰克·伊尔贝和威拉德·摩特勒。“联邦作家计划”中的白人作家也许是不那么出名的创作群体，尽管他们中间包括了埃德蒙德·威尔森、厄斯金·考德威尔和阿契波德·麦克勒什。包括“联邦作家计划”赞助的作品在内的几部文献性作品，其特别引人注目之处在于，它们是摄影家和作家以一种新颖而十分有趣的纪实

形式进行合作的成果。例如厄斯金·考德威尔和玛格丽特·波尔克·怀特的《你看见了他们的面容》(1937)、多萝西·朗吉和保罗·S·泰勒的《美国的出埃及记》，还有理查德·赖特和埃德温·罗斯金的《一千二百万黑人的声音》(1941)。

这类钢笔加相机的合作产物中最有名的是詹姆斯·艾吉和沃克·伊万斯合写的《让我们现在赞美名人》(1941)，它在展示二十年代与三十年代社会问题文学所关注的内容上的连续性方面有着特殊的价值。作为一部报告文学，该书最大限度地反映了小说创作与非小说创作、小说与传记之间的界限模糊性，这种模糊性是前十年的标志。阿吉一直认为，收益分成制佃农的意义，不在于他们是描写的对象，而在于他们的存在这个事实本身。而梳理这一事实，从中发现那丝屡残酷性的光辉便是他的目的。但是，由于阿吉正象收益分成制佃农这一存在事实一样的客观，并本着叙述者的诚实来解释自己对阿拉巴马农民的看法和感受，因此故事具有高度的自传性。就写作手法而言，该书采取了多斯·帕尔斯的片断拼接法和分离法，运用了惠特曼式无休止列举和浩浩荡荡的句子流，还加进了一大批群众文化方面的资料。性在本书中是关键——既是针对阿吉，也是针对其主题而言——因为它是支配本书主客观关系的一种特殊情况。在这类关系到感受、知识和交流的思考中，阿吉这种观察者，窥视者和密探角色的道德地位使他颇为苦恼。他谈到这样做是多么卑鄙可憎："刺探人类当中一群毫无防备并受到骇人听闻的伤害的人的生活，一个既无知识又无依靠的农村家庭的生活，只是为了金钱，只是为了把这些生活的一穷二白、艰难困顿、委屈耻辱，以科学的名义，'诚实的新闻报导'的名义(不管这个自相矛盾的说法意味着什么)、人性的和社会的大无畏意识的名义展示在人类的另一群人面前。"把农村的苦难变成人类的崇高，变成人类学符号的易于感受的读物，是需要阿吉对有碍自己面子的坦率做出自我反省和自我剖示的。

867 把左派分子的同情织人《让我们现在赞美名人》的结构之中，反映了美国共产党对三十年代文学的影响。然而，左翼美国文学和苏联艺术之间的区别值得注意。社会主义现实主义中惨有偏激的决定论，那就是，个人是他或她的阶级的产物，而情节则是阶级斗争故事的历史的表现。美国小说家很少坚持这种模式，来自各方面的影响聚合成了他们的激进主义，的确会使思想意识上的纯正难以达到。例如，在对理查德·赖特产生的影响上，门肯至少跟"联邦作家计划"一样重要。在《土生子》中，赖特把白人左翼同情者玛丽描绘成一个时时不忘自己的高贵身份，享有过多特权的女大学生，她利用自己承担的使命去获取与其它阶级的人们酗酒、性交的机会。事实上，她是那种摩登女郎的三十年代翻版——漂亮美丽、生活奢侈豪华、富于自我中心主义意识，不过对贫穷黑人的艰难处境却一直表现得十分关心。对这样一种人物，赖特持批评态度，同时也批评了他的黑人主人公大个子比格尔，因为他心甘情愿地成了自己的社会地位的牺牲品。

的确，如果把三十年代的成就视为对现实主义传奇的探索和对个人在现实条件下或自身原因制约下如何取得胜利的探索，而不是向自然主义的回归，这样的看法也许更为准确一些。塞珍珠的《大地》(1931)以及玛格丽特·米切尔的《飘》(1936)表

明了上述这类主题在大众想象中的成功。

至于不动感情的硬汉型侦探小说，即使它对美国社会所作的冷静分析在大萧条时期已经成为现实，也很难被看作是决定论的一种表现形式。不管侦探们与之斗争的腐败堕落现象多么严重，他们总是设法查明事情真相，并且不断设法从困境中冲出来。侦探小说创作的组织核心是H·L·门肯和乔治·吉恩·内森的刊物《黑色面具》。二十年代，门肯和内森以《美国信使报》支持过刘易斯和卡尔·桑德堡，发表他们的作品，现在则通过这家新杂志继续扩大他们的良好影响。同样，汉密特、钱德勒和詹姆斯·M·凯恩尽管已经赢得大众的欢心，可在高品位的法国存在主义者读者那里也得到了好评。他们的小说，就其动机与效果的偏离，主题与情节的分裂而言，也可以看成是反决定论的。例如阿尔伯特·加缪就曾自称，他的《局外人》(1942) 就是模仿了凯恩的《邮递员总是打两次铃》(1936) 的。

在硬汉型侦探小说和其它小说中，暴力的盛行也先于存在主义而出现。它在牺牲 868 品-屠杀者关系问题上提供了另一种看法。大萧条小说充满了暴力，例如在斯坦贝克的《胜负未卜的战斗》(1936) 和《愤怒的葡萄》中，人们相互打破了头；在《土生子》中玛丽被可怕地砍了头又被焚尸。赖特在书中还描写大个子比格尔把对白人的恐惧转变为对自己黑人朋友的身体凌辱。同前十年的小说一样，在许多诸如此类的作品中，暴力使压迫者和被压迫者一起陷入了一种决定论的、相反相成的共生关系之中。

但是其它一些小说强调，尽管日常生活极其悲惨，但个人奋斗的胜利仍然是可能取得的。托玛斯·沃尔夫的《时间的和河流的》(1935)、《蛛网与盘石》(1939) 和《你再不能回家了》(1940) 重述了天真纯朴的人们在令人窒息却又颇具吸引力的城市中的生活故事。沃尔夫竭力将抒情笔调与生动的恐怖描写联结在一起，并用这样的语言刻划了一个屡败屡战、百折不挠的奋斗者形象。

左拉·尼尔·赫尔斯顿也反对决定论的阶级和性别分析。她本人过去为了获得受教育和从事写作的机会，曾经克服了种种难以逾越的障碍，而她的小说就采用了这种冲破社会禁区的题材模式。她的短篇故事《汗水》也是建立在受害者反败为胜制服了压迫者这一经典性情节上的：一个妇女用其夫常用来恐吓和侮辱她的一条毒蛇杀了丈夫。赫尔斯顿的小说《他们的眼睛凝视着上帝》(1937) 文笔优美动人，女主人公珍妮经历了两次不幸的婚姻以及她挚爱的第三个丈夫的死亡之后，终于摆脱了她的祖母、男人们和社会舆论的束缚。由此她得以满意地说："我已到过人间的尽头，现在又回来了。这下我可以住在我的家里，在今昔对比中过日子了。"一个三十年代小说中前所未有的光辉形象的塑造大功告成了，小说结尾说："偃旗息鼓了。她收拢了她的视域，就象收起一张大鱼网。网起了半个世界，她把网搭在肩上。网中有这么多的生活！她要投人全部的心灵来察看来品尝。"

这类作品，甚至也包括这时期最富有战斗性的文献作品，同克兰、诺里斯和德莱塞的科学的自然主义形成了鲜明对比。到1936年，维拉·凯瑟发出了创作"没有家具的小说"的呼吁(那是一种去掉了自然主义详尽细节内容的小说)。而罗伯特·佩恩·

华伦在构思《皆为臣民》(1946)时有意力求“避免写一部纯粹的自然主义小说，那种小说获得素材太轻而易举了。”阿吉□·□沃尔夫和亨利·米勒作品中的描写可谓不少，然而不管它们是如何多而又多，也仅仅超出了惠特曼的传统范围而未能逾越德莱塞的界线。因此在数量如此之大的三十年代小说中就出现了令人费解的矛盾——三十年代小说是大众的文学，而以一种只能为有知识有修养的读者所理解的风格写成，其869 在文化底蕴方面的探索很明显是个人独特兴趣的特别产物。虽然这些作品在担负社会使命这一点上是无可争辩的，但小说家未能把与此一致的创作行为与他们的分析统一起来。他们不愿意象二十年代的前辈一样把自己置于同普通人对立的位置上，但是，他们表达对制度不满的能力肯定会使他们与其他受苦受难者脱离，而他们的想象也总是集中在英雄的离经叛道者非社会受害者身上的。

尤多拉·威尔蒂是一个例外。早在第一部小说《三角洲婚记》(1946)问世之前，她就出版了短篇小说集《绿色窗帘》(1941)和《大网》(1943)。在这些小说中，威尔蒂塑造了一系列令人惊奇的人物——农业工人、城市小姐、流动推销员、美容师、寡妇、小孩、杀人犯、自杀者和垂死的人——并以令人佩服的洞察力和强烈的感情再现了他们的世界。书中叙述的笔调朴实无华，与人物相得益彰，正象在《发电厂》中所表现的，一个爵士乐音乐家的妻子死亡，他便把这噩耗编进了他的即兴演奏。

然而，这种非理想化的对“普通人”进行的探索并非是一种规范，特别对浪迹海外的作家更是如此。他们那种令人啼笑皆非的将一切浪漫化和神奇化的写法，显示了与二十年代的承继关系。杜拉·巴恩斯的《奈特伍德》(1937)备受T·S·艾略特的称赞，是一部描写梦魇般的女性同性恋以及一个厌世的旁观者奥康纳博士的见闻的传奇。该书关注的中心是有关语言学和表现意味方面的问题，书中充满了双关语、冗词赘语以及性神秘和性纠葛的描写。安纳伊斯·尼恩在1934年为米勒的《北回归线》所写的序言中，分析了《荒原》意象的现代性表达：在由自我意识产生的麻醉状态下，生命在流逝，艺术在流逝，不知不觉地从我们身边溜过，我们在随着时间漂移，我们在同影子战斗。”我们与艾略特笔下的人物何其相似。尼恩发现了一个尚未觉醒的世界，一个毫无变化的死一般的困境，在那里，超然性的、揭露性的以及革命的情节都是逝去岁月的令人伤怀的遗物。此时的葛特鲁德·斯泰因正为了是坚持其美学追求安于孤立还是走中庸之道以获取名声而大伤其脑筋。而理查德·赖特在完成了他影响巨大的自传《黑孩子》之后，正准备离开美国投身于在法国的学术生涯。

或许，亨利·米勒最充分地显示了二十年代的美国大萧条文学的传统。《南回归线》(1939)用编年史手法记叙了文学中从社会义务的宣传到个人主义抬头的变化进程。叙述者米勒受聘为纽约“大宇宙/小宇宙电报公司”的人事部主任。他全力以赴去改善他的电报员们的命运，却遭到无情主义的副总经理的否定，后者并建议他写一篇关于870 大宇宙电报员的霍雷肖·阿吉尔式的故事。“我会给你一本霍雷肖式的书……你等着！”米勒作出了决定，“我要给你一个象末日审判之后的日子一样的霍雷肖·阿吉尔，一个清除了一切肮脏臭气的日子那样的霍雷肖·阿吉尔。”米勒于是请假三周用来写作。

“我埋头写作，动也不动，闪电般地神游了世界。我明白了每个地方都一样——饥饿、屈辱、无知、罪恶、贪婪、歪曲、诈骗、折磨、专制、人对人的无情：镣铐、枷锁、绞索、缰绳、鞭子、马刺。”他辞却了公司职务到巴黎从事写作，“决心把霍雷肖·阿吉尔从北美人的意识中抹掉。”

米勒构思的并非是我们可以从杰克·伦敦和多斯·帕索斯作品中见到的反霍雷肖·阿吉尔情节，而是那种情节的终结，是对潜在的审美效果加以利用。当时的诗歌对这种审美效果的探讨远甚于散文。的确，可以说米勒已经使美国小说比任何时候都更接近于诗歌。或许除了米勒《北回归线》(1934)、《大都会的疯人》或《中国南北游》(《黑色的春天》[1936])中的巴黎，从来不曾有过以如此彻底的拟人化和自我反省方式处理的小说背景。正如米勒在《中国南北游》中所说：“地球是一个伟大的有血有肉的生灵，一颗深深地浸透了人类感情的行星，一颗颤抖着期期艾艾地诉说着自己的星球。”这是一种与决定论者表现故事场景的手法背道而驰的手法：一种对手中控制能力的狂妄的肯定。米勒泰然自若地注视着那说话结结巴巴的地球，泰然自若地对待自己在《初春伊始的日子》里表现出来的“神圣的结巴”，这与菲兹杰拉德和汉密特作品流露的对缺乏流畅的恐惧正好形成了反差。

此外，米勒使用玩世不恭的语言和讽刺腔调的才能切断了他与三十年代所有重要小说家的同类关系，而把他——象斯泰因一样——与后现代派联系一起。他在两部“回归线”中所表现的高度自我反省性，对预言时间长度的关注以及他笔下的当上校对员的艺术家的形象，这三者使这种联系更具说服力。超现实主义的情节，娴熟的语言艺术和极其丰富的典故，产生了若干组排比句序列，即如《第十四号病房》中的一段：“啊，世界，窒息的、崩溃的世界，哪里有坚固的白齿？啊，世界，与银球、软木塞和生命的保护者一起下沉的世界，哪里有粉红色的头皮？啊，光秃秃又粘腻腻，无毛的世界你被咬得遍体鳞伤，躺在一个怎样的死月下冷冷地发出光芒？”《圣经》、《暴风雨》、刘易斯·卡罗尔、W·B·叶芝和整个三十年代都熔铸在这一段落里。它是美国文学中罕有的几个段落之一，只有乔伊斯的华章堪与之匹敌。

由于对性的处理方式的原因，米勒的作品相对说来鲜为人知。他的两部“回归线”和《黑色的春天》已延伸到禁区边缘，大有突破之势，在英语国家被禁止出版。除了色情描写，大概也不曾有人象他那样怀着一付铁石心肠，从绝少浪漫情调的性的角度来描写妇女了。况且，米勒笔下的性行为是那样的粗暴，以致很快就成了某种象征。“科学的人用来遮盖现实世界的糊墙纸正在斑剥脱落。他们用生命建造的大妓院不需要任何装饰；实际上只有排泄系统在满负荷运转。美，那凭借美国的舞会狂欢抓住我们的娇柔狡黠的美，已经寿终正寝。要测量现实，首先有必要拆除排泄系统，打开那些生了坏疽的导管，是它们组成的生殖泌尿系统产生了艺术的排泄物。”

米勒作品中的紧迫感乃至歇斯底里，不但反映出他个人的敏感气质，而且也反映了三十年代后期政治上的焦虑。由富兰克林·D·罗斯福就任总统而带来的活力已开始使这个国家从大萧条中恢复过来，但是从三十年代中期到末期的国际形势的发展仍

没有理由让人相信有一个安全的未来。苏联的大规模审判和清洗以及斯大林 1939 年同希特勒缔约，造成了美国左派政治态度的激变和转向。当詹姆斯·T·法雷尔和埃德蒙·威尔森等作家心目中的偶象托洛茨基 1940 年遭到斯大林的代理人暗杀时，知识界对苏维埃极权主义的反感达到了顶点。

纳粹主义的兴起当然更令人不安。凯·波伊尔的《战斗的导火线》(1942) 和《雪崩》(1944) 记录了纳粹恐怖来临的每一步。凯瑟琳·安妮·波特在她的《灰色骑士灰色马》(1939) 获得成功之后，便着手创作有关三十年代反犹太主义、种族主义和懦夫思想的"道德寓言"，这些篇目后来集为《愚人船》(1962)。专制罪恶在罗伯特·佩恩·华伦的《在天堂门前》(1943) 和颇受赞赏的《皆为子民》里得到了形象而突出的表现，尽管后者深深植根于路易斯安那的乡土背景，并未直接涉及到欧洲的战争。

第二次世界大战，一如此前的"大战"一样，是文学的断层，艺术的断代。1937 年至 1946 年这多事之秋成了老一代文学卫士和年轻作家死亡的见证。老一代作家中，西奥多·德莱塞、艾伦·格拉斯高、埃迪斯·华顿、舍伍德·安德森和葛特鲁德·斯泰因辞世。年轻作家如菲兹杰拉德、纳撒尼尔·韦斯特和托玛斯·沃尔夫也相继死亡。"朋友，我们需要舍伍德·安德森—— 他总是知道怎样描写具有复杂内心的人，" 一个士兵在 1945 年的一个故事中这样写道："我们需要安德森，可他不再生活在我们身边给我们以帮助了。" 但是福克纳、斯坦贝克和海明威仍活跃在人们中间—— 的确，大量的战争作品象是对海明威的无意识模仿—— 但两战小说的作者中有许多并非如此。在 872 这批人当中，一些新作家已开始发表作品—— 卡尔森·麦卡勒斯、尤多拉·威尔蒂和罗伯特·佩恩·华伦等，他们在四十年代获得了自己应有的荣誉。至于约翰·赫塞斯、玛丽·麦卡锡、J·D·塞林杰、拉尔夫·埃利森、诺曼·梅勒和威廉·斯泰伦等人，其主要成就远远领先于他人。

从我们所评析的所有小说来看，不管是流亡作者的还是本土作者的，是"复兴运动"者的还是"迷惘的一代"的，是保守派的还是"先锋派的"，有一点是确定无疑的，那就是，1910 年到 1945 年之间的小说起到了评定生活与艺术的内在价值的作用。自然主义建立起了一个公式，这个公式说明了社会力量限制了个人的自由。作家们通过探讨妇女的、黑人的、穷人的、移民的、左派的，或者那些前程多变的"普通人"的处境，或者强化了这种秩序，或者否定了这种秩序。由于"清教徒"在题材上加以限制和小说技巧的发展停滞不前，小说便又作为观念试验场而出现，而表现手法的革新（诗歌领域的传统）此时也在小说中方兴未艾。在这一变化过程中，美国小说第一次成为国际艺术的一支主要力量，不再屈居于英国小说之后。伴随着作为一个政治实体的美国的崛起，美国小说得到了对其重要性的完全的确认：它既是美国国内形势的最详尽的分析，同时又是一种最具普遍性的描写。虽然有人会认为，美国文艺复兴时期的一些经典作品就已具备这一性质了，但是要知道两战期间的小说是从整体上达到这一国际水平的。美国的小说已经壮大成熟了。

温迪·斯泰纳 撰文 肖安溥 译

厄内斯特·海明威，F·司各特·菲茨杰拉德，和葛特鲁德·斯泰因

在美国现代小说发展史上，再没有谁像葛特鲁德·斯泰因，F·司各特·菲兹杰 873 拉德和厄内斯特·海明威三人那样影响巨大的了。斯泰因的创作开始很早且持续多年，却往往鲜为人知；菲兹杰拉德在作品销路上取得了胜利而且几乎是意外的畅销；海明威成功地做到了博采从家文学流派之长，而这些流派使得当时的青年作家们眼花缭乱应接不暇。这三位作家不但共同继承了亨利·詹姆斯称之为“小说之家”的遗产，而且有所创新。其结果是，他们影响了许多国家和流派的作家。在后者看来，三位的范例既是一种赐福又是一种挑战。

由于发现维多利亚后期的作品沉闷而说教气重，字里行间充满了贴着老一套标签的道德意识，斯泰因、菲兹杰拉德和海明威便着手创造一些与现代生活的活力相适应的新形式。他们追求的目标是形式上的有机统一。诗歌方面的“自由诗”，戏剧方面的“表现主义”或“抒情主义”，小说方面的“印象主义”和“意识流”便是新出现的有关体裁和技巧的术语。海明威精炼简洁而情感强烈的散文成了创新的例证。虽然它回响着马克·吐温、斯蒂芬·克莱恩、舍伍德·安德森、伊凡·屠格涅夫和埃兹拉·庞德的格调，但却以其独特性与真实性打动了读者。这正是海明威所追求的效果。和其他现代主义作家一样，他断言他的艺术在于他表达他所表达的内容的“方式”。文体、形式和意义都是不可分割的整体的一部分。

第一次世界大战带来的后果便是许多传统宗教信仰失去了它们的力量。秩序和宗教神圣的倾向似乎不再是这个世界的特征了。在一种改变了的情况中，艺术家的任务 874 就在于发现新的意义和创造新的形式。其中，埃兹拉·庞德，T·S·艾略特和福特·马多克斯·福特，就在1910年和1930年之间写成百篇评论文章。他们不断强调：“文学是新闻，永远是新闻。”艺术家的任务，是和制造一台有效的发动机或制作一只水罐、

一条桌腿有着同样意义的任务。”“印象主义交给你的是他自己，告诉你的是他对事实的反应而不是事实本身，或者，不全是事实本身。”

作为有创造力的预言家，作家有希望去影响历史。在这一历史进程中，他们也曾有过赚大钱的机会。当国民收入从 1920 年的五百九十亿上升到 1928 年的八百七十多亿时，出版事业发展了。阿弗雷德·阿·克罗普夫出版公司于 1915 年建立，波尼和里弗赖特出版公司于 1917 年建立，1919 年哈尔柯特·布雷斯公司建立，1925 年维金公司也建立了起来，那是一个令人振奋的发展文学事业的好时机。

斯泰因和她的同代人都从诸如亨利·柏特森、F·H·布拉德利、约翰·杜威、威廉·詹姆斯等哲学家吸取了营养。这些哲学家坚信，“认知”产生于具体经验，同时还产生于同某种文化对象及其思想的交往。于 1913 年发表了它的宣言，意象主义于的诗歌运动就将这些原则纳入了它的美学之中。意象派的诗歌由清晰的视觉意象构成的，这些意象往往和其他意象并置，刺激读者在想象上作出的反应，从而完善诗歌的意义。因为诗人和小说家都发现了意象主义，因此诗歌和小说之间的界线变得模糊起来。事实上，以新闻记者起步的海明威认为自己首先是一个诗人。斯泰因对她所借用的每一种文学形式都进行了创新。海明威和斯泰因均象约翰·多斯·帕索斯和威廉·福克纳一样，以不同形式写作，从一种形式借来技巧，运用到另一种形式中去。

来自许多不同传统的多种文学的融合——包括俄罗斯、普罗旺斯、希腊、日本乃至西班牙、意大利、法兰西、德国和英国——为现代主义带来新的活力。有了这一大批新材料，作家们引用相反的原型与原则便是不可避免的了。如果现代作家扮演的角色是一个报告者，追求的是客观的立场和腔调，那么题材的选择怎样才会是印象主义的和主观的呢？海明威想出办法，把《在我们的时代里》的中间章节作为报导，来叙述他在第一次世界大战的见闻及战争后果。不过，他显然是通过每个故事的讲述方式和故事的建构方式来促成读者的反应的。就任何意义而言，没有一个现代主义作家称得上是“客观的”。

875 尽管如此，一般说来，他们中许多人的确意在以“客观”为其目的。在某种程度上避免动用感情。他们集中于对意象和景观的感觉的描写；避免作者的直接介入；采用讽刺作为取得间离效果的手段——游历主题，圣杯寻访或父子斗争——以增加出人意外的意义层面。

“现代主义”囊括画家、音乐家，雕刻家和作家，它培养一种信仰，认为艺术是实现自我的一条途径。许多作家感到，今天在美国这样的国度里生活是很困难的，因为它试图建立道德法规，允许偏见存在，唯金钱至上。禁酒令是时代的一个标记，红色恐怖、帕尔默袭击案、萨柯-凡赛蒂审判案，以及对股票市场的不断高涨的兴趣，这一切是另外一些时代标记。除了建立艺术是实现自我的途径这一信仰外，现代主义还帮助解释了艺术家们何以会有与美国文化疏离的感觉。

海明威自认是最好的美国人之一，他为祖国发出的悲叹多于对她的批评。但是，他的疏远感的起因是清楚的。他生于 1899 年，是伊利诺斯州橡树园城一个有名望的家庭

的第一个男孩，排行第二。他的父亲是医生，母亲是歌剧演员，还是一位早期的女权主义者。父母双双期盼儿子出类拔萃，而儿子也的确使他们如愿以偿。他在学校里成绩优异，为报刊和文学杂志写稿，参加多种运动。他跟随父亲学会了打猎和钓鱼。姐姐和弟弟们都很佩服他。人们认为他态度坦率朴实，对人的关心真诚可信，非常具有魅力。

从第一个生日的夏天开始，海明威每年都在他家的别墅度过一些时光，那是在密执安州查勒瓦附近的瓦鲁湖边。那里的夏天使他有机会到河流、湖泊去探险，有时和父亲一道，有时独自前往，后来则和印第安朋友以及女友们同行。他总在风雨欲来之时独自摇船过湖，也曾和朋友们垂钓，和父亲一起打猎：诸如此类的密执安早年生活的经历，以及从中获得的自我感觉，给他以后创作最佳作品提供了素材。还在他生活的早期，早在赴欧洲生活之前，他就已想方设法逃避他那个时代的那种礼貌周全，陈腐老朽，但却物质化得非同寻常的文化了。

1917 年在橡树园中学毕业以后，海明威离家到《堪萨斯城之星》报社工作，报导医疗卫生方面的消息，偶尔写一些犯罪故事。数月之内，他以一种近乎巧妙的幽默笔调形成了自己讲故事的特有的风格。不管他后来怎样强调“客观性”，他天生便是一个更注重性格描写的人物特写作家，而不是热衷于事件的报导员。

海明威的第二个阶段的教育不是在大学而是在欧洲，在第一次大战时美国红十字 876 战地医院服务团。在法兰西短期服役后，海明威转赴意大利，1918 年夏天在那里双腿严重受伤。他先在意大利住院，而后返回密执安州贝托斯基过冬。在他恢复健康这段期间，他开始认真地写作，不料却与家人愈加疏远了。这时他父亲非常抑郁，动辄发怒，精神差不多完全崩溃了，而操持家务的母亲又陷入了经济困难，但海明威却未能意识到这一点。母亲要求他自食其力，于是他到了芝加哥。在那里，他在联邦合作社机构挣取工资，同时写作故事和诗歌，设法拿去出版。也就是在那里，他邂逅了圣路易斯来的哈德莱·理查逊，并于 1921 年同她结了婚。

婚后不久，海明威一家远赴巴黎。在那里，海明威一边为《多伦多之星》写专栏文章，一边向埃兹拉·庞德、葛特鲁德·斯泰因、福特·马克斯·福特、詹姆斯·乔伊斯、T·S·艾略特和 F·司各特·菲兹杰拉德学习写作。1923 年，当庞德提出愿和罗伯特·麦克蒙联合出版公司为他出版一本书（《三个短篇和十首诗》）时，海明威正一边写自由诗一边写散文杂记，全力以赴地为成为一个大作家而努力。那些先在小字体《在我们的时代里》以完整的文本形式出现，继而作为中间章节插入大字体的《在我们的时代里》(1925) 的系列单页小故事，就是在这个时期写作的。正如那些他在贝托斯基那个冬天以来就一直写的那些短篇一样，在这些故事中，他极尽字斟句酌精雕细刻之能事，以期赋予散文以诗的简洁凝炼，使每一个意象、每一个场景、每一个展示出来的动作，都同时服务于几种目的。这些早期故事都有一个隐喻式的标题，如《某件事情的结局》，写的是一段破碎的罗曼史和一座衰落的磨坊；《雨中的猫》，写一个不满现状的妻子沦落得有如一只满身脏水而遭到遗弃的猫；《军人之家》，是对一个

不为家庭所理解因而几乎遭到灭顶之灾的青年老兵所作的深入研究。这些标题以及这些故事与该书的大型结构的和谐一致，都使《在我们的时代里》成为一部杰出的成功之作。在 26 岁时，海明威突然获得了令人羡慕的荣誉。

在和哈德莱第二次旅行到潘普洛拉看斗牛比赛以后的两个月里，海明威写出了第一部长篇小说《太阳照样升起》(1926)。他在这部技巧与主题都堪称一次革命的作品中，集中运用了他已经把握了的各种文学模式。简洁的性格描写，紧张的人际关系，酒吧与餐后场景的速写，这一切都服务于快节奏的情节发展。一个朋友后来告诉海明威，说他写了一部“旅行记”。另一些读者称赞《太阳照样升起》对细节的严格控制和隐喻的丰富。还有一些读者因为书中的“迷惘”的人物之不道德行为而批评这本书。不过，《太阳照样升起》引起的心灵的震动，肯定与海明威在重新为英雄主义下定义时那种海877 外游子的厌世感有关。

杰克·巴恩斯由于战争丧失了男性的机能，却竭力帮助他所爱的布莱特·阿什利从别的男人那儿得到欢乐。布莱特·阿什利最后决定放弃她的斗牛士情人，为的是使他能从她那烦闷腻味的生活中得到解脱。迈克·坎贝尔竭力把日子过舒服些，以此表示自己对各方面的破产满不在乎。佩德罗·罗莫洛在掌握斗牛艺术的过程中得到了净化。罗伯特·科恩那可怜的压抑的争胜心和不安全感使他变得狂妄自大、自我中心同时又幼稚傻气。对于为道德禁律所辖制、为名利欲望所驱策的美国中产阶级读者来说，《太阳照样升起》似乎是令人震惊的，它的人物差不多全都是“迷惘的”。

作为最常见的现代小说之一，《太阳照样升起》是现代文学几个难点的证明，其中包括了它的含蓄的精英主义。虽然《太阳照样升起》远不及艾略特的诗歌或福克纳的小说那般文思跳跃、辞句晦涩，但在某些读者看来它还是怪异的难懂的。问题的一个症结在于小说对富翁或小康阶层的兴趣浓厚。他们大都是男性，有的还是有头衔有地位有特权的人。这样一些人物怎么能够感染那些受限制多而获特权少的读者并对他们产生有意义的影响呢?而象罗伯特·科恩和杰克·巴恩斯这种人物之间的道德距离，尤其是当他们好些方面都似乎相同时，一个被剥夺了作者参与权的读者又怎么能够准确地加以衡量呢?

海明威之所以写《太阳照样升起》，部分原因是他感觉有种巨大压力迫使他去写小说。他的好些朋友都是小说家，而庞德已经开始了他的长诗《诗章》的写作。少数读者欣赏《太阳照样升起》，是因为他们认出了海明威的一些人物形象原型——达夫·特威斯、哈罗德·劳伯卡耶塔洛·阿尔多勒。但这本书之所以成为一件标准的现代主义艺术品，还在于它构成了一个近乎完美的现代技巧的样板，这种技巧能自如地驾驭支离破碎的场景和有争议的人物。尽管这部小说揭示了在许多方面秩序和荣誉的传统原则已从战后生活中渺然消失的状况，尽管它迫使读者去直面混乱和丑恶，但小说仍然紧紧抓住欲望、需要和荣誉的可能性不放。

海明威在《太阳照样升起》中所探求的那种难以追寻的真理继续困绕着他，这种探求先在《没有女人和男人》(1929)中，继而又在第二部小说《永别了，武器》

(1929) 中一直都在进行。从这个真理以及它强加于人的悲怆人生产生了一句名言"重压下的从容"。海明威笔下的幸存者在按照他们追求的人生准则行事时，表现出了真诚，训练有素和节制的特色，甚至表现出某种合谐，而和谐正是他后来的散文特点。在这 878 十年将近结束时，海明威已经超过了F·司各特·菲兹杰拉德，尽管后者在1925年出版了《了不起的盖茨比》时地位远胜于他；他甚至把他的老师之一葛特鲁德·斯泰因也远远抛在了后面，以致于他们二者似乎根本不能相比。

葛特鲁德·斯泰因——"我们大家的母亲"——或许可以赶上海明威和菲兹杰拉德。她的作品一直在时断时续地流行，老是受到一批又一批新读者的欢迎。在本世纪的美国作家中，除了庞德，没有谁在文学界的影响有她大。葛特鲁德1894年生于宾夕法尼亚州一殷实人家，是这家的五个孩子之一。她曾在拉德克利夫学院受教育，师从威廉·詹姆斯；然后在约翰斯·霍普金斯医学院度过四年学习时光。她离开霍普金斯时虽未得学位，但她的脑解剖学专长既是她师承詹姆斯的研究成果，又促进了她在人物塑造研究和读者文本理解研究这两个文学主攻方向上的发展。

斯泰因的哥哥利奥曾移居巴黎，她也渴望前往此地，于1903年迁居到法国，不久就邂逅了她的终身伙伴爱丽丝·B·托克拉斯。她只回过美国一次，那是1934年的旅行，去作了一次非常成功的讲演。然而，她一直把美国称为她的祖国（把巴黎称做她的"家乡"），而她大多数作品表达的也是对美主国主题和素材的兴趣。她在欧洲的职业既是作家又是艺术评论家（同她哥哥的一样，后者帮助发现了保罗·采萨尼）。她的文艺沙龙也是世界有名的。家庭的财富容许两位斯泰因成为瞬息万变的艺术世界的保护人。尽管葛特鲁德曾被称为"达达派之母"，尽管她对毕加索的描述（以及对熟识的画家的形象的勾勒）应该说是闻名遐迩的，但是，她最有实际价值的成就还是在创作方面。

斯泰因开始认真写作是在1903年，不过她的许多作品都是在完成了好些年以后才出版面世的。1909年出版的《三人传》是1904年完成的，1925年出版的《美国人的成长》早在1911或1912年就完成了。其他作品直到1946年她逝世时都未面世，以后在1951年和1958年之间才分八卷发表。虽然斯泰因从二十九岁起就认真写作，但到五十一岁她才找到一家不要作者贴钱的大出版社。斯泰因的作品历尽坎坷的经历以及她所经历的其它一些事情，足以使人明白，她在反传统和刻意创新方面已远远超过她同时代的作家了。

为了给读者造成一种新鲜的震撼感，斯泰因用简单的、平常的词语，以令人惊奇 879 的句法织成她的句子。她幽默地向她的好友舍伍德·安德森承认，她是"喜爱"句子的，在她大量作品中，句子就是谋篇布局的关键性单位。她那有名的重复法常用来堆砌分散的单句。她描写为社会抛弃的妇女的三个短篇构成了故事集《三人传》，其中《好安娜》一篇便展现了她的重复手法，如下面短短一段所示：

> 安娜干活，工作，盘算，积攒、叱骂和照料所有的房客，照料彼得和拉

> 格斯以及所有的其他人。安娜的努力没完没了，于是她总是显得更加疲乏、更加惨白苍黄、脸更加瘦削而且更带苦相了……安娜真正需要的是休息一段时间，吃得多一点，使自己变得强壮一点，但这些却是安娜自己最后办的事。安娜从来不休息。

为了制造一种词语的“后意象”，斯泰因相信她能够通过瓦解人们熟悉的文学技巧，穿透读者的意识并引起真正的反应。于是，她有意使用非文学语言和措词，用非文学的结构进行写作。

或许更重要的是斯泰因坚持主张写美国生活中的真人、真事、真景。她的同龄人威廉·卡洛斯·威廉姆斯是用勾勒事物轮廓的手法来达到这一目的。跟威廉姆斯不同，斯泰因迫使读者来完成描绘的工作。她描绘“温柔的丽丝”“梅兰克莎”和“玛蒂斯”的情感状态，然而，并不仔细描画她们的外貌。在《温顺的侍者们》(1914) 中，她赋予描写对象以显著的——尽管也许是非视觉化的——性格特征，但却避免给他们分类或贴标签。其结果是，我们虽然记得了威廉姆斯的红色手推车，但是我们更记得斯泰因的措词造句。在她的作品中，语词即现实。

斯泰因是一个彻头彻尾的我行我素的人。她的机智和坦率以及金钱，有助于她把自己的一生作为实验的模型。现在人们似乎才明白了她超越了她的时代许多年。可是她出生在 1874 年，尽管许多评论家曾强调她的作品和同时代的现实主义和自然主义作家的不同，但是，其他一些作家则证明，她也同样关心许多他们所关心的问题，其中包括注重平凡事物以及对其“意义”的重新评估。此外，她把女人看做一个单独实体，而不像西奥多·德莱塞和斯蒂芬·克莱恩那样常常把妇女视为男人的附属品。她运用自己的心理学知识，以新颖的、出人意料的手法去描写人物。

斯泰因不同于大多数的同代人的原因还在于她是女性，犹太人，同性恋者和有良好教养的人。无论从字面意义上看还是从比喻的角度看，她都是一个局外人，她热衷于一种近年来女权主义评论家们所谓的“乔装”的策略。《露西高兴做礼拜》和《挺起肚子》两书是描写同性恋经历的，但不谙此道的读者常常不能认识这一点。尽管斯泰因敢作敢为，她也饱尝了其他女性作家描写过的“作者的忧虑”。她将传统写作形式加以改造，在某种程度正是出于给她正在撰写的故事披上一层伪装的需要。如果把斯泰因仅仅看作一个标新立异的现代主义者，而不管她的性别和性关系所引起的问题，则是低估了她的艺术地位，也小看了她的艺术成就。考虑到她所面对的许多心理的障碍，可以说斯泰因的艺术成就是惊人的。

880

斯泰因最早的作品《事情的真相》，(《Q. E. D》)，《三人传》，《女性众多》，《美国人的成长》和《一部长长的行乐经》，曾经被人们比作毕加索的分解立体主义。这些作品描写一些以感情为原动力而且我行我素的人物形象——这符合于她那坚信人类有一种基本天性的观点。她早年小说中悲剧的产生在于人们到达了他们最后的尽头，而这正是他们倾其一生所追求的目标。较后的小说，如《温顺的侍者们》、《两人：葛特

鲁德·斯泰因及其兄长》和《G. M. P（玛蒂斯、毕加索和葛特鲁德·斯泰因）》在技术上更具游戏的特征，其中，单词或成语的拼贴，视觉形象的设置比故事的叙述占了更优势的地位。

斯泰因从注重表现到进一步转向注重更复杂的语言结构的时候，开始写戏剧，并运用目录和表格以及短语集成进行创作。她的作品有几部最难读，其中包括《数她的衣服》、《一出戏剧》、《露西高兴做礼拜》、《主教的诗歌》、《三幕剧中的四圣者》、《有待演唱的歌剧》（均于1929年出版）、《他们必须和他们的妻子结婚》、《戏剧一种》（1931）和《英镑的戏剧》（1932），最后、《艾丽丝·B·托克拉斯的自传》（1933）则为其集大成者。斯泰因吸取了早期创作及后期创新的经验，以散文形式写成了这本虚构的"自传"。这本书通俗易懂，吸引了大量普通的读者。在此后的文学生涯里，她大部分时间继续用一种更为直接平易的文体创作了《美国讲演集》（1934）、《每个人的自传》（1936）、《美国地理志》（1935）、《何为经典、为何它们如此少》（1935）、《毕加索》（1938）、《埃达：一本小说》和《雷诺兹夫人：一本小说》（1940年出版）、《我所看到的战争》（1945）、《伯鲁斯和威利》（1945）以及《我们大家的母亲》（1948）。然而，在这些作品反复进行的不连贯的、曲折迂回的、靠思维联系的语言形式实验中，自始至终都能见到。威廉·詹姆斯（那位在《心理学原理》中铸造了"意识流"这一术语的人）的影响。好些同时代的作品在形式上和步调上仍然得力于葛特鲁德·斯泰因的革新。

很少有作家比F·司各特·菲兹杰拉德更不同于斯泰因。1920年菲兹杰拉德凭着他的第一本小说《人间天堂》和第一个短篇小说集《姑娘们与哲学家们》在文坛脱颖 881 而出，此后很快就变成了他的时代的炙手可热的成功者和代言人。斯泰因认为，菲兹杰拉德的才华超过了所有其他迷惘一代作家的总和。而在菲兹杰拉德这方面，他对斯泰因也象他对伊迪斯·华顿，维娜·凯瑟，埃兹拉·庞德等作家一样地敬重。在他看来，他们都能有力地刻划人物。由于对自己才能从不抱信心，菲兹杰拉德奋力去开拓一条荣誉之路，旨在弥补他早年生活经历中的种种失意：父亲在商业上遭到的失败，母亲跻身上流社会的希望的落空；寄宿学校不快乐的岁月；普林斯顿大学的低等成绩；以及久久萦回于一个叛教的天主教徒内心的罪恶感。

1917年，菲兹杰拉德未毕业就离开了普林斯顿大学，先在军队里呆了两年，然后到纽约从事广告工作。在这些年里，他写下了《人间天堂》的几种初稿。这部书出版后不久，菲兹杰拉德同阿拉巴马州蒙哥麦利的泽尔达·赛耶结了婚。当年还住在阿拉巴马时，菲兹杰拉德就把泽尔达看做富有面美丽的妇女的原型，这类人物在他小说里占有显著地位。另一方面他和泽尔达又一起成了他小说中所描绘的爵士乐时代风格的缩影——也是一代富于魅力的青年的缩影想方设法，希望实现拥有金钱、获得成功和享受幸福的美国梦，不料，在生活中却到处都是忧伤，甚至是悲剧。

菲兹杰拉德的第二部小说《美国和毁灭》于1922年问世。另一部短篇集《爵士乐时代的故事》也在同年出版，戏剧《菜蔬》在1923年出版。在这期间，菲兹杰拉尔德

又为一些高稿酬的刊物写了数十篇故事，包括少数和泽尔达同写或由泽尔达创作的故事。自司各特的作家声名鹊起以来，这些故事卖到每篇四千美元的高价。然而，就象在狂喝滥饮一样，菲兹杰拉德一家很快就花光了这些收入，其败落的速度令朋友和他们自己都感到惊恐。

菲兹杰拉德1925年出版的《了不起的盖茨比》（一部比前期小说收入少但评价高得多的作品），既证明了菲茨杰拉德写作态度的严肃，也证明了他对现代小说的发展方向有了更深入的理解。该小说的技巧（它行文引人注目地精练简洁、处理具有象征意义的细节描写显得训练有素）标志着作者取得的非常值得注意的一大进步。该小说表现了对“新一代成长起来了，发现所有的神祇都死了，所有的战争都打完了，所有对人的信仰都动摇了”这一问题的关注，这表明菲兹杰拉德在许多方面又回到了他在《人间天堂》里开始的主题，但在技巧上却有了重要的改变。同约瑟夫·康拉德在他那些关于马洛的故事中和薇娜·凯瑟在《一个沉沦的妇女》中所做的一样，菲兹杰拉德也用涅克·卡拉威作为盖茨比故事的叙述意识，由此给予读者两个相反的视角以便对盖茨比和涅克的动机提出质疑。这部讲述纯美国式乐观主义的悲剧结局的中篇小说由于它复杂的组织结构而获得了超乎其篇幅的感召力量。

882

T·S·艾略特认为《了不起的盖茨比》是“自亨利·詹姆斯以来美国小说所迈出的第一步”。其他人则称赞该小说是本世纪最富美国味的作品。虽然盖茨比的一生虚构多于真实，但他仍然是确实可信的，因为盖茨比始终是敢于梦想的人。美国气质既是一种赐福也是一个负担，继承了这种气质的盖茨比竭力把个人的梦想强加于他所在的社会现实。他一直蔑视谨慎、循规蹈距甚至自我保护等社会规范，他的所作所为使人想起包括拉尔夫·华尔多·爱默生和赫尔曼·麦尔维尔在内的先贤们的精神：“‘难道就不能重复过去’？他大不以为然地喊道，‘哪儿的话，我当然能够’！”就这样，菲兹杰拉德就在一本并不长的印象主义小说中抓住了美国生活和美国文化的复杂性的许多方面。在小说一系列生动的场景中，在引起人们情感共鸣的短短开头与结尾中，菲兹杰拉德把意象派诗人的技巧与小说家的技巧有机地融合起来。然而，尽管有其自己的意象和对比物，《了不起的盖茨比》仍然是一部容易读懂的书。小说分成章节以划开连续的相关场景。每一行对话都把动作和个性发展推向前进。例如失意的菩西“容光焕发”地说：“你是否常常守候着一年中最长的一天，而到那里又错过了它？我总是守候着一年中最长的一天而到那里又错过了这一天。”小说的节奏快速而有节制，因为每一个情节都有助于增强作品的讽刺意义。

在1923年，威廉·卡洛斯·威廉姆斯写了一本他称为《伟大的美国小说》的作品，但配得上这一称号的书当属1925年问世的《伟大的盖茨比》。菲兹杰拉德在书中描写了美国梦的结果。在时代精神的启迪下，菲兹杰拉德看出，那以其最热切形式出现的梦，并不属于可尊敬的、有教养的、敏感的涅克·卡拉威（在十九世纪小说家笔下却有可能），而属于一个亡命徒，一个外来人，一个没有门第却抱有伟大希望的人。在《了不起的盖茨比》中，菲兹杰拉德把自然主义的理论攻击得体无完肤，（尽管他也在

运用他们的一些方法），从而创造出了出身低微、不讲道德、甚至违法犯罪的新一代美国“英雄”人物。盖茨比很可能沿袭了早期文学中出身卑贱的哈克·费恩的形象。但是菲茨杰拉德创造的是一个新型的强有力的主人公，这个主人公使美国既定的社会法规直接面临着人类理解的矛盾法则问题。

海明威和菲茨杰拉德在1929年曾经见过面，他们曾经相互借过钱，也曾有过长篇 883 累牍的甚至激烈的书信往还，就书籍和写作问题互相“教导”对方。两人的美学观点十分接近。“天哪，真希望能见到你，”海明威有一次写信给菲茨杰拉德说“在欧洲和欧洲以外的地方，你是我能够对之无话不说的唯一一个家伙。”因此，海明威同许多人一样认为《盖茨比》给人以深刻印象，这也就不令人奇怪了。海明威在他的故事（一种凝练厚重却看似轻松写就的散文）中获得的成就，在许多方面都继续保持在菲茨杰拉德的小说中。两人都在继续刻苦写作。1926年，菲茨杰拉德发表了又一部故事集《所有悲伤的年轻人》，同时还在写作《夜色温柔》，海明威也正在完成《没有女人的男人》（1927）中的那些故事。但在菲茨杰拉德家里，崩溃已经开始。泽尔达正在写她自己的小说《给我留下华尔兹》，那是一个以南方为背景，从妇女观点出发，涉及许多与《伟大的盖茨比》相似的事件的故事。但泽尔达此时已经每旷愈下，不时需要住院治疗。司各特正在努力戒酒，但他的经济拮据的处境很快就迫使他移居到好莱坞去写电影剧本了。

三十年代带给菲兹杰拉德的是无情的败落，尽管他出版了《夜色温柔》（1934）和另一部小说集《瑞维叶的敲门声》。1931年，菲茨杰拉德一年笔耕所得仍有四万多美元；但是在1939年，他的版权收入一共也只有三十二美元了。随着爵士乐时代的逝去，读者似乎认为他的小说已经过时，离现实生活太远，而没有认识到他不但象写编年史似地记录了这十年的兴盛，也忠实地记录了这十年的弊病，并且揭示出这个时代对物质成就的迷恋是如何在腐蚀着人们的价值观念而不是使之更加健全的现象。尽管菲兹杰拉德的小说主要描写有钱人和具有魅力的人物，但是他仍然一如既往地表现出一种潜在的幻灭感以及对幸福结局的怀疑态度，与他那个时代的深沉的脉动保持着一致。颇具讽刺意义的是，有一个时期看起来菲茨杰拉德好象会生活在富裕和成功的美梦中，在生活和艺术上都会取得胜利，可事实上，他的一生和他的事业结果都并不比杰伊·盖茨比的好一点。

三十年代对海明威来说也是一个衰退的时期。在三十年代，新的主题（这些主题与人类的苦难和集体政治行动的需要有关）似乎在呼唤一些新的表现方式。《永别了，武器》（19290是一部描写弗雷德利克·亨利超乎爱国主义观念之上，追求非传统模式爱情的力作。继这部作品之后，海明威又陆续写出了一些优秀的短篇小说，于1933年结集为《胜利者无所取》一书。此外，他还开始尝试写作其它形式的散文。《午后之死》是他研究斗牛术和西班牙文化的结果，发表在1932年，而他关于大动物狩猎和生态学的论文《非洲的青山》发表在1935年。在处于大萧条困境中的美国读者看来，这些书似乎是逃避现实的东西。很快读者们就诘问道：为什么海明威这个坚持要毫不畏 884

惧地直面人生的作家，会放弃了美国文化，而去描写那些遥远的、异国他乡的东西呢？

某种意义上说，海明威正是这样做的。理想的失败导致了幻灭，他感到有必要去写有关人类文明的题材，因为这些题材能够以更简捷、更直接的方式提出生与死的关键问题。只要他不在异国居留或旅行时，他便选择美国的边远地方居住。就是在他继续向他富有的祖国挑战，希望引起它最好的反应时，他也力拒三十年代流行观念，其态度之坚决同他在二十年代时并无二致。他对那些尚未开发、风情奇特的地区的偏爱似乎难以解释，但几乎可以肯定是有其深刻用意的。

海明威的写作风格也逐渐有所改变。紧凑的情节，简洁的细节，以及早期作品所表现出来的严谨的手法，已让位于闲散漫谈。三十年代尚未结束，海明威已写出了《获而无所获》的初稿（1937）、剧本《第五纵队》（1938）及其各种创作实验之大者《丧钟为谁而鸣》，也就在此时，他创作上的新方向已经非常清楚了。现代主义在继续不断地成长。有些作家，如卡尔·桑德堡，由于在最新创作的诗歌中明显具有模仿或重复早期作品的倾向，因而失去了读者的宠爱。"推陈出新"是埃兹拉·庞德的口号，他曾围着绣有这一标语的围巾走过伦敦和巴黎的街道。然而随着时光流逝和不断的实验，要想再找到写作的新路子越发困难。斯泰因没有野心，不求读者理解，或许还能有一段最轻松的时间保持个人的创作方向，但从海明威和菲兹杰拉德的许多来往信件来看，要找到适合他们的新方向是何等的困难。

到了1937年，菲兹杰拉德因酒精中毒致病，写作几乎成了不可能的事。1940年12月，在心脏病发作几次后他与世长辞，时年四十四岁，其时他正挣扎着要完成他的《最后一个巨头》。《夜色温柔》是一部描写精神病医生及其既爱又怕的女人的故事的心理小说，无论是在这部作品中还是在描写好莱坞生活的《最后一个巨头》中，菲兹杰拉德严肃的眼光再次表明，他早已远远偏离了他早年希望通过描写他那个时代的文化而发大财的目标。菲兹杰拉德个人生活极其困苦的情况在1936年《先生》杂志上的《崩溃》一文中得到了更为直接的披露。这篇分为三个部分的文章令海明威深感震惊，部分原因也许是海明威太了解菲茨杰拉德在文中描写的感情了。菲兹杰拉德辞世后，他的朋友埃德蒙德·威尔逊编辑出版了他的《最后一个巨头》（1941）和一个包括几篇文章的杂录《崩溃》（1945）。

885 海明威比菲茨杰拉德多活二十一年。他因抑郁症和多种别的病症久治不愈，于1961年夏天举枪自杀。相对而言，海明威晚年写作比较少，但他仍然坚持认为作家必须不断地努力提高自己。批评家马尔科姆·考利回忆说，他曾看见海明威从早到晚几乎一动不动地站在他的写字台前，却很少能够写出什么东西。以前，海明威曾写信给马克斯韦尔·帕金斯，谈及菲兹杰拉德1936年的论文，称他朋友的态度是"不知羞耻的失败"，描述他对菲兹杰拉德的"放弃斗争"感到的愤怒。（"他打算做什么呢？难道他不能选择终生作一个职业作家吗？"）不过海明威在最后二十年显然也是写得少而应写的却很多。他1950年发表的《过河入林》，是一首对军人胆识和处女美的赞歌，但是该作品却受到评论家的攻击。《老人与海》（1952）获得1953年普利策小说奖，为一

年后诺贝尔文学奖的获得铺平了道路，但它仍然难与他的早期作品相匹敌。一篇描写他最后一次到西班牙看斗牛赛的旅行散文《危险的夏天》，一些零散的死后才出版的作品（《海流中的岛屿》和《伊甸园》等），以及其他一些未竟的手稿，都是较早一些时期的作品。不过，它们也算不上他的佳作。

斯泰因、海明威和菲兹杰拉德所代表的现代主义（他们一个是读者寥寥、以其没完没了的实验而出名的女作家，一个是灰心丧气的文体家，另一个是罗曼蒂克的好酒贪杯者，他在苦练电影剧本写作时不幸早夭）有可能给人以失去了灵气的印象。然而我们知道，斯泰因，海明威和菲兹杰拉德之所以过他们所过的生活，写了他们所写的作品，至少部分原因是他们深深懂得艺术家的职责是什么。在早年的生活中，这些作家在既向他们挑战又养育他们成长的环境中工作，他们明显地感到兴奋，充满活力，体会到一种纯净的快乐。艺术创造的快乐是他们的遗产的一部分。这一点它使人们深信，写作的行为是消磨人们时日的最有价值的方式。作家即为世俗的牧师，创造着几乎是神圣的文本，因此写作的行为便是一种精神的壮举，这是现代主义信条的组成部分，这一信条不论是从正面还是反面，都影响了此后所有的美学观念。

当读到菲兹杰拉德在《了不起的盖茨比》末尾描写他的国家时，我们体会到，他在默察这个新世界的神秘的新景象时，有一种罗曼蒂克的新鲜之感：

> 这个当年在荷兰水手眼中一片花团锦簇的古老岛屿——新世界的一片清新碧绿的沃土……它那业已消失的树林……曾经以喃喃的低语迎合过人类最终的也是最大的梦想；在那昙花一现的美妙时刻，人们在这个大陆的面前，不禁为之屏息敛气，堕入一种他既不了解也未曾希冀的审美观赏之中，在历史上最后一次面对着与他感受惊奇的能力相称的东西。 886

菲兹杰拉德对美洲的浪漫幻想与海明威的不同。但是两位作家都通过湖光山色的描写唤起了人类的美感，因为大自然在风景中提供了激发潜在美感的意象。下面一段是海明威在驱车进入一个城镇时所看到的：

> 假如那是你的城镇，而你曾经在树荫下漫步，那小城浓密的树林就是你的心绪的一部分了；但对一个外来人来说，它们不过太浓密了，浓得遮住了太阳，浓得使房屋阴暗，黝黑。驶过最后一幢房屋，就上了公路，公路高低起伏，两旁长着再生树，沿着刀切一般的光秃秃的红土河岸一直向前沿伸。那不是他的国家，但那是仲秋时节，全国各地都宜于驱车去游览一番。

斯泰因别扭的混成曲，具有幽默的和巧妙地乔装打扮成超现实主义的特点，与菲兹杰拉德和海明威的艺术不同。然而，她的作品提供了另外一种方法，从语词中独辟蹊径，去表现真实与神秘：

当我们离开时，我们为了逗留而离开，我们不停地离开。我们今在何方。
我们在云雀之乡而不是在夜莺之邦。我们不提起知更鸟、燕子、鹌鹑和孔雀。
我们不会把它们混为一谈。夜莺们，我们相互呢喃低诉，靠果树相互取悦。

在欧文·豪看来，美国文学是"一种新观念……一种新声音。思想和语言，观念和意象，混合成了一种新事物，于是文学便出现了一个繁花怒放的时期"。现代主义在美国文学史上是几种流派之一，它有助于赋予这种"新观念"和"新声音"以形式和力量。在小说接踵而至、诗歌纷至沓来的时期，我们的现代主义作家们试图获得——有时已经获得——美学上认为不可能的成就。他们巨大的成就促进了美国文学臻于完全成熟。在这一发展过程中，很少作家表现出像 F·司各特·菲兹杰拉德、厄内斯特·海明威和葛特鲁德·斯泰因那样的创造活力。

林达·W·韦格纳 撰文　　肖安溥 译

威廉·福克纳

首先要说的事情是句子，这是风格的表现： 887

> 一个漫长炎热沉闷慵倦的九月的下午，从两点多钟到差不多日落的时候，他们坐在柯迪菲女士仍然称之为办公室（因为她父亲曾经那样称呼）的一间阴暗的、空气不流通的屋子里，所有的百叶窗都已紧闭了四十三个夏天之久了，因为当她还是一个小女孩时，有人曾相信，光亮和流动的空气会带来炎热，黑暗时则比较凉爽，（而每当阳光愈来愈强地照在这间屋子的另一面时，）屋子里便斜斜地印上了积满尘埃的金黄色窗棂的影子，那些尘埃昆丁认为是被风吹进来的百叶窗上剥落的旧干漆屑，因为风本来就会把尘埃吹进屋来的。

上述句子（《押沙龙，押沙龙！》便是以此开头的）即使在折回重叙之际也竭力拥挤向前，不断用修饰形容的子句充实自己：或提炼，或补充、或替代、或说题外话。一些言不尽意的句子往往依靠尽可能多的增加词语去补偿其可能有的含义。这样不但违反了句法规则和明白晓畅的习惯，而且也达不到词句预期的效果。在一连串地点和时间的混乱中，你实在找不到主句——“他们坐。”你必须读两次“昆丁认为”才能理解到“吹进来的”几乎不是油漆而是碎屑，必须读两次全句才能了解它的核心是一间“屋子”——“他们坐”的地方——是一间屋子，一间先前埋葬在它曾被怎样称呼、它为什么这样阴暗、炎热和不通空气等等细节的描述中，而现在才重新发掘出来的屋子。对福克纳来说，这样的句子来源于一种欲望，“想把一切都讲出来……在一个大写字母和句号之间……把一切都灌注在一句话里——不但包括现在而且包括它依赖的整个过去和一秒一秒不断进逼着现在的过去。”这种欲望就仿佛特里斯坦·商第企图用语言赶超他的生命一样，并且也会得到同样的结果，那就是创作出一种作品，这种作品甚至就 888 在它为其努力的价值和崇高的希望作辩护时，都似乎要表明并相信创作的必然失败。

福克纳最伟大的小说中结构较大者都属于这类散文——包括《喧哗与骚动》、《我弥留之际》、《八月之光》和《押沙龙，押沙龙！》。每一部都有一系列声音，它们就和句子中的修饰成分一样，距离不等地悬在一个个单独的事件的边缘。在和谐但并非完

全一致的事件的中心，往往是迷失的姐妹、死去的母亲、身份不明的男人、莫明其妙的谋杀：种种神秘事物似乎可能引出没完没了连续不断的叙述。这里还可以看到对公认的传统的反叛，古典的叙述方式已经分崩离析，变为只有间接联系的断简碎片、时序倒置和视角变换。这种结构企图做到明确无误，但是否有效——甚至是否需要，却一直是个问题，仿佛害怕失去阻止混乱的力量一样。

此外，还有神话，"一个属于我自己的世界"的约克纳帕塔法县的人物和地方。在那种有时可能超越其所追求的现实的语言背后，其实隐藏着一种明确无误的参考原型，那就是福克纳的密西西比北部的家园和历史。现在它们被转化成了一个可以用地图描绘、从过去到现在都可以写出世系表和编年史的世界。这个世界的基础不仅仅是像詹姆斯·乔伊斯的都柏林一样真实的地区和社会，而且是一段未曾接触过的丰富的历史，一段比书中每件事每句话都久远的历史。因此，第一个新的文本，不管它怎样与传统的叙述格格不入，也仍然是一种历史的复述，是源于现存事实与虚构杜撰的声音的一部分，是对大于自身并先于自身的一种秩序的承认。

福克纳作品的两个方面——秩序的破坏和固定的新世界的创造，是他成就的两大有力支柱，代表着相生相克的两种力量：才能与传统、现在与过去、忘却与记忆。在初看上去似乎只是句子与结构的风格上受到破坏的地方，其核心乃是一种对个性特点（的确是别具一格）的有力认可；纵然这种特点由于违反了语言或构思或公认的准则而势必冲破意义界限和道德范围，但对其肯定却依然不变。与此相反，建构约克纳帕塔法世界的内容和技巧却始终固守一种与传统一脉相承的背景，个人的行动与认识也都在这一背景下产生。所有福克纳笔下的主要（和许多次要的）人物在进入小说时，身后总拖着许多家族的、区域的限制成分：祖父母，父母，兄弟或姊妹，山乡或谷地或潮水，这一切事物聚合起来的意义就在于构成了不可少的具有同一性的背景。

889 要牺牲这两个方面中的某一方面去强调另一方面，要把福克纳划归为现代主义者或传统主义者，划归为小说根本原理的守护者或一切说法的怀疑者，这都是很容易的，或许有时甚至是需要的。他最佳作品中的戏剧效果就是二者的融合。福克纳的文本清楚地表示了保罗·德·曼称为现代派的"故意的忘却"，"想拭掉过去发生的事，希望最终到达那能被叫做真正现在的那一点。"但约克纳帕塔法县的灵感世界却拒绝忘却任何事物。它的人物和它的虚构的情境都沉浸于缅怀往事之中，仿佛生活与写作都是过去的重复。

阅读福克纳，要获得全面的理解，就要注意这种又记忆又忘却的辩证关系，并认识到这种辩证关系不仅存在于两大支柱之间，而且存在于每一支柱之内。一方面，这种放弃既定秩序的趋势能产生一种构思——一种结构、一种意义、一种姿态，即使这种构思在它自己娓娓动人的讲述中暗藏一种即将到来的崩溃；另一方面，对过去的记忆，通过从家族与历史继承下来的语言去探索自我，就能够做到既有重复又有修正——并非逃避过去或拒绝它的事实，而是重新创造它的含义：一种忘却的回忆。

这类相互作用的张力，使我们开篇的第一句话有了活力。句子的大部分似乎陷入

凝滞的状态："漫长炎热沉闷慵倦"等词显出了沉重感，时序的倒转意味着停顿；那间屋子是"办公室"，因为有人（已不在人世？）那样称呼它，百叶窗关得紧紧的，因为有人（已不在人世了）曾相信那样有用。然而在场景不动的地方句子却在动。修饰词的纯粹堆砌使新的紧张忧愁和缓下来；"下午"在前进，静静地移动在两个介词"from"（从）和"unfil"（直到）之间，走着自己那差不多六个钟点。最后，昆丁的思维活动推测尘埃的运动方式是"被吹进来的……因为风本来就会把尘埃吹进屋来的，"此处用带有喻意的"微风"一词来激活了整个句子。不但过去一直在追赶现在，而且现在也一直像在抽一条可以无限延伸的带子似地引出了过去种种可能发生的事。这句话本身实现了自我完善，让人一目了然，并用一个句号表明了言尽于此。但它却让它的松散的结尾悬而不决（是尘埃不是干漆屑？空气是静止的还是流动的？是一种被传统吞噬了的现在还是可能重新创造的现在），使它自身生气勃勃，了犹未了，有待于重写，有待于解决。

了解福克纳的生平对于理解他的小说很重要。其生平的重要不在于他做过些什么，890 而只在于从他的出身了解他的为人：他是一个土生土长的密西西比人，当地一个三代显赫的家庭的长子。威廉·加斯伯尔·福克纳于1897年9月25日出生在新奥尔巴尼。1902年左右随家庭迁居拉法也特郡的牛津，那是他此后一生中主要的居留地。生于一个有显赫家世荫庇的家庭这一情况，使他总是处于既要谨记和尊重昔日的光荣，又要创造一个不同凡响的自我的矛盾之中。

奠定他家光荣传统的是他曾祖父这位大人物，威廉·克拉克·法克纳（后来福克纳在姓氏 Falkner 上加了一个" u" 以表示他是姓法克的年青人）。福克纳不曾见过曾祖父，但曾祖父辉煌的生活及其职业——律师、种植园主、军人（内战中得过勋章的军官）、政治家、铁路营建者、小说家和诗人，似乎使所有的后人，甚至最成功者，都感到相形见绌。在福克纳的父亲莫利那一代，家道中落尤其明显。莫利曾雄心勃勃企图接管父亲任董事长的铁路公司，但是遭到失败。在后来大约十五年中，他多次改换职业，最后在密西西比大学的校务秘书和总务干事的职位上终其余生。

十二岁时福克纳进了中学，他是一个对一切满不在乎的学生，连高中也未读完便辍学了。然而他有一位重视教育和艺术的母亲，那是一个高雅而有决断、甚至要一切都听命于她的女性。在母亲的影响下，福克纳很早就成为莎士比亚、菲尔丁、伏尔泰、狄更斯、雨果、巴尔扎克和康拉德的热情的读者。后来得益于同乡菲尔·斯通，他的文学视野大为扩展，阅读范围扩大到早期的现代主义者如W·B·叶芝、埃兹拉·庞德和T·S·艾略特，以及对他们有影响的十九世纪美国和法国的诗人们。虽然威廉对他的父亲（一个沉默寡言、好酒贪杯、有时表现暴戾的人）抱有敌视的疏远态度，但还是受其熏陶，养成了喜爱犬马的终生习惯，也学到了一套做一个好猎手和护林人的本领。

正如他后来所创造的人物一样，少年福克纳令我们记忆最深的是他听人讲故事的

情形：他在父亲的马厩里或在家园的猎屋中，在祖父家里或在卡洛琳·巴尔大妈的小屋中，倾听着一段又一段旧闻逸事。从那些以口舌为唯一武器的人们，即从那些大婶们，“那些不屈不挠、不可战胜、从不投降……决不妥协、至今仍怒不可遏、喋喋不休地谈论内战的妇女们”，以及从那些曾浴血内战沙场——曾是他祖父麾下的敢死队员的人们，他可以听到一个个有关内战的故事。

891 过去的伟大业绩虽不无夸大和感情用事之处，他却不可能没有感触。即使福克纳变得更成熟从而认识到这种伟大中往往含有某些不公正和残暴，也不能阻止这些榜样影响他现在的生活。他把它淡化为纯属怀乡之情，或把它升华为势不两立的愤怒。要仿效他祖先的业绩而同时又不为它所限制的需要在他早期生活中就形成了一种坚强的独立性格——有意使父母失望，甚至在某种程度上引起公众的轻视——和要成为作家的愿望，“象我曾祖父一样。”尽管福克纳在十二岁左右还似乎盲无目的而且行动古怪，但这一愿望他似乎从未放弃。写作成为一种工具，不仅可以说明自身（把他和过去联系起来），而且也是一种中间媒介，通过它他可以描写衰落的原动力——历史朝着重复方向发展的动力——和改造的各种可能性。

假如我们从福克纳属于南方的特殊的一代这个大背景来看，他的情况就更为清楚。即如理查德·H·金写道，对于福克纳，南方的传统“隐隐约约庞然逼压心头，难以抗拒的强烈，不能忍受却又无可逃避。”一方面是诱人的然而愈来愈远且颇令人质疑的战前南方理想，另一方面是召唤着全新幻景富于魅力的现代意识，它毫不犹豫地挑动人们放弃那样一个仍然由成熟的思想和价值观念构成的过去——这当然是对南方人而言。结果，用阿伦·特特的话说，是一种不寻常的“双重焦点，两条视线”的局面。虽然在精神上处于困境，但事实证明，在创作上却取得丰硕的成果。由于想象方式之间的这种矛盾关系，福克纳这一代人创造了一种真正的复兴，而他们的作品奏出了复兴的最强音。

共同的遗产和共同的好恶把福克纳和他的南方同代人联系在一起，与此同时他又与他们貌合神离，就象他与文学界同时代人的一般关系一样。福克纳不同于许多现代作家，他没有加盟任何一个流派，直到一生中的晚期才广泛游历，可从来没有长期离开他生于斯长于斯的故土乃至卜居异国。他曾多次短期出国旅游，时间从未超过一年，常常以回到牛津而告终。1918年，很大程度上是由于他的情人埃斯特拉·奥德汉姆同他人订婚，他在失望之际出游，访问了住在纽黑文的菲尔·斯通，然后到不列颠皇家空军中当了志愿兵，空军将他送赴多伦多接受训练。使他抱恨终生的是，在他亲眼目892 睹战斗场面之前，或许就在他第一次飞行之前，第一次世界大战就结束了。然而退役之后，迫于为遗产继承提供一个参战记录的要求，他却着手编造了在训练中（有时又改为在法国的战斗中）飞机相撞，腿和臀部受伤，头部还嵌留着一块金属片一类的故事。1921年，他作为特殊学生在密西西比大学上了一年学。之后，在纽约度过了几个月的时光，在当地一家书店里工作。特别重要的是他1925年在新奥尔良居住的那半个年头。正是在那里，他发表了大量的散文、杂记和故事，写出了他的第一篇小说，还

和一批生气勃勃的艺术家和包括舍伍德·安德森在内的作家交上了朋友。即如他过去听讲老南方的故事一样，此时又在聆听关于那些现代主义的奠基者如康拉德、乔伊斯和艾略特，弗洛依德、弗雷泽和柏格森等人的谈话。1925 年七月他乘船赴欧洲，他在那里旅游和写作达六个月之久。

不过，不但在福克纳成名后的年代而且在他的文学才能形成时期里，他的大部分岁月都是在牛津度过的。在那里，他终于同已经离婚的埃斯特拉结了婚，安居在一所经过翻新的战前老屋中。他以在二十世纪大作家中少有的离群索居的方式工作着，逐步认识了新现代主义以及这种思想意识在与他的家庭传统和地方传统的碰撞中可能产生的意义。

从参加皇家空军之前就开始，而到 1925 年去新奥尔良为止的这一段时期，福克纳基本上是一个抒情诗人，所写并已发表的诗作达七十多首，分别收在《云石牧神》(1924) 和《绿枝》(1933) 这两卷集子里。此外还有好些以印刷体抄写的组诗手稿尚未发表。福克纳的诗歌，大部分以他所读的英国后期浪漫诗人、法国象征派诗人和十九世纪九十年代的英国作家为楷模，具有拘泥于形式的程式化的，惊人的矫揉造作的倾向虽然具有象征主义式的“不确定性”，但在用词上远未达到保罗·魏尔伦提出的第二个重要要求即“精确”，不能具有真正的暗示性。福克纳的“牧神”乐意“从一只未喝过的、非梦的、不是猜测的（且诗意上非真实的）杯子里啜吸那欢乐之酒，以讨得约夫的欢心”；他的“野鸭”暗示一种它不会含糊召唤的始因与命运：“超过世界的边缘，从某个光辉的正午，寻找某种高尚的欲望，将不会徒劳无益。”

这些诗歌之所以有趣并不在于它们本身的成就，而在于它们告诉了我们福克纳长期倾心于创作某种诗歌的事实，这种诗歌试图超越事物的真实，超越对待他后来称为“普遍性”的人的本质和个人感情的传统态度。诗歌的词语在诗歌形式的逼迫下，力图摆脱它的能指功能以便暗示出客体的精神实质而不是客体本身。正如福克纳在人们请 893 他描述他理想中的女人时所说：“最好是取其姿态，取其枝干的影子而让心灵去塑造这株树。”

但福克纳的诗不只表明他是在摆脱对纯然可见的世界的描绘，同时还使人联想到他要从实际上是他生活的一切具体的真实中逃遁出来。在某种程度上，他的两部更具表象主义模式的早期小说《士兵的报酬》(1926) 和《蚊群》(1927) 就已是这样的了。事实就已是如此的了。这些地方色彩的小说比他大多数诗作成功得多。虽然它们的背景在南方，但其中的人物和情节大量地被置于冲突的关系中，从而在《士兵的报酬》或《蚊群》中展示了战后痛苦辛酸的某种难以名状的本质特点——艺术的基础。

尽管有些事情现在看来一开始就错了，但无须加以理睬；福克纳之师承象征主义传统，表明了他后期小说中一个重要特点，即小说乐意向其根据大量纪实材料描写的南方背景的顽固性挑战。这种挑战不仅表现于把一些特殊人物如昆丁·康普生和达尔勒·邦德伦加以戏剧化，竭力动摇一种“超乎肉体的对称美的心态，”竭力让言行完全

脱离开来；而且也表现于全文在探索事实与时间的脆弱性时付出的巨大的努力。它企图从世界的核心去探求一种开放性——即斯蒂芬·马拉美所谓“零的和谐”——对现代主义者来说，就是一种混淆语言从而使其获得自由以再度发现它所探索的真理。同叶芝、艾略特、康拉德、乔伊斯以及他们之前的斯泰因一样，福克纳事实上正在走向象征主义与现实主义的密切结合，这种结合早就为埃德曼·威尔逊视为现代文学的核心部分：这种文学是以浓墨重彩，具体可见的场面特写景象与语言为基础，同时尽力在有限范围内创造出多元新意义的一种文学。

只有当福克纳转向描写舍伍德·安德森所提到的“那块在密西西比河上的、你在那里开始你的生活的一小块土地”时，他才可能开始建立起具备这种融合特点的独创形式。那是一个难于理解而错综复杂的世界，在那个世界中（同时以它为背景），他能进行独特的实验，放手创作他主要的小说。大约在 1926 年下半年，他写出了《父亲亚伯拉罕》的部分初稿，继而创作了《尘土中的旗帜》——初版时以《沙多里斯》(1929) 为题名，是经过编辑大量加工的版本。有了这两部书的创作，福克纳才开始拼凑起约克纳帕塔法世界——一个将会证明与他的才能和兴趣都非常相称的世界。他差不多立刻就把握住了它主要的——地理上的，种族的和主题意义上的——特征，即可以对十多年来他在小说中描写的那个世界加以界定的特征。

《尘土中的旗帜》(原版发表于 1973 年) 的中心故事是关于沙多里斯贵族家族的。这个家族当时仍受着已故创始人的支配，因为他那辉煌豪华的生活(大体上以 W·C·法克纳的生活为原型) 在他子孙后代的生活中仍具有巨大的威力和影响。小说的形式介于通俗剧和命运悲剧之间，因为这恰恰适合于一个家道中落的高贵家庭；而统领一切的主题及情节则是后代们在故事情节与自嘲行为中表现出来的牢记过去的必要性。杰弗生镇及其周围环境是这个家族光荣与厄运的故事的原始背景。

894

《父亲亚伯拉罕》(1983 年出版) 是以弗莱姆·斯诺普斯这一形象开始的，但它真正的中心不是关于后代的困苦而是关于一个地方即老法人湾，以及那里居民组成的散漫的社会。住在老法人湾的人们有自由农民、佃户和分成交租户，他们没有贵族式的特权，并不要求那可以被称为遗产和命运一类的东西。比起杰弗生镇的名门望族，他们远没有那么富有，却也远没有那么多的压力。他们牢记过去并非不得已而为之，而是颇具策谋性的。他们怀念那位无名氏创始人，他仅仅为了房子，那座居民们很可以为了柴火和谣传埋在如今已荒无的花园中的财宝而把它洗劫一番的房子，就把据说是他国籍的这个名称给了这座小村子。这样看来，适合于这些人的小说形式当是喜剧：那些逐渐忘却了他们所不能利用的历史的人们所具有的粗鄙的，有时是古怪的，然而又有益于健康的幽默。主题则是人们在有限而又无牵挂的现状下的生存。

《尘土中的旗帜》和《父亲亚伯拉罕》是小说的两个开端，它们使构筑在它们之间的约克纳帕塔法世界分为两个不太平衡的部分：关于历史之存在以及对此存在的反应的问题的悲剧性和喜剧性部分。在这些关于过去的早期认识中能明显地看出福克纳在后期作品中据以发展成为复杂的社会小说形式的轮廓。在杰弗生镇，特别是在《圣

殿》、《八月之光》(1932) 等小说中的和在诸如“干旱的九月”(1931)、“威利叔叔”(1935)(以及在非约克纳帕塔法世界的《皮龙》[1935]) 这些故事中，缺乏世家血统的名望，却生活在它的氛围之中的社会一般成员，能够避免走向贵族的灭亡命运——不过他们是用一种较为体面的折衷方式来代替了这一下场的。尊荣和勇敢的准则、对昔日拓荒者独立不羁的崇拜，这一切全都让位于——一旦魔鬼从意识中退走——礼貌的规则和压倒一切的一致性。传统的价值衰变成了一种对它的歪曲的模仿即世俗的价值。结果，在杰弗生镇的社会结构中，白人与黑人之间、群体与个人之间、社会的常规和它被压抑的渴望之间发生了基本的分裂。暴力难以避免，它把违反准则者作为其牺牲品，暴力成了对社会结构尖锐批评的最高表现形成，不管它和文本对传统的持久的关注并列在一起显得是何等的奇怪。 895

老法人湾的人们取消礼法的幻想不多，不管是对他们自己还是别的任何人都是如此。尽管1926年时福克纳对穷白人和富裕起来的南方农民原有的矜持态度改变不多，但在《村子》(1940) 里他事实上将为老法人湾建立一种不同的社会。在那里，对过去有一种更为灵活的历史观，无论社会多么混乱它将使一个有较少的压抑感、更加团结更具有生气的社会有可能形成。

但是，在1927年正当面临现在成为过去的抵押品的问题时，福克纳放下了《父亲亚伯拉罕》而去完成《尘土的旗帜》。后者的瑕疵是，那种没有批判的回忆不但表现在它的主题上，也表现在它的写作方式上。它华丽的语言，绝少讽刺意味，不断重复着对沙多里斯自我禁闭的夸大的绝望。“灾害与恶运的阴影”尾随着每个男性沙多里斯。他，假如幸运，就将在“那个沙多里斯的天堂里”寿终正寝，在那儿，他能够尽其天年，死得壮丽而无所需求，而旁观者则注定永生，永远当旁观者。珍妮·杜·普丽大婶对沙多里斯一家人没完没了的攻击只会给他们的愚蠢上添加几分光辉；她是最严格的批评者，也堪称传统的高级女祭司。因此《尘土中的旗帜》所纵情描写的正是那种使巴耶尔德·沙多里斯陷入历史的重复循环的怀乡病。这一小说不但是关于往事的回忆的，而且也是这类小说片面性的一个实例。

荷拉斯·利费莱特1927年11月致信福克纳，表示拒绝出版《尘土中的旗帜》一书，这或许是福克纳一生中事业上最大的挫折。写了一本自认为是重要的小说，却被告之“它散乱、不完备，既无大量的情节的发展，又无足够的人物性格的展现”；“故事未能真正达到任何目的地，却有着一千个松散的结尾。”福克纳的回答却是——几年以后他写道——要把自己关起来，不理睬这些出版者的要求——或许甚至也是读者的要求：“因为有一天似乎突然有一道门轻轻地而且永久地在我和所有出版者的地址与书目之间打开了。于是我对自己说，现在我可以写了。现在我真正可以写了。”但是数月后所开始写的一本小说仍是对这种批评的回答。因为这里面有一种《尘土的旗帜》从未梦想过的散漫。这是一个几乎没有开始、更不用说会“达到任何结局”的故事，一个有“一千个松散的结尾”会叫读者读上十年也难以寻到结尾的故事。 896

《喧哗与骚动》(1920) 继续和强化了《旗帜》中关于受过去禁锢的主题，但是对主题的强化是通过叙述手法的革新来表现的：这是对小说传统的一种叛逆。小说的前三部分——康普生兄弟每人在此讲述了以其不在场的姊妹凯蒂为核心的家庭秘密——具有突变的场景、环形的编年史以及那充满错乱反常的暗示和隐喻的内心独白，够难读的了。然而，小说的结构方式更具分裂性。在这种结构中，第一部分和其它部分相矛盾，不仅有悖于其它部分所作的解释，且对其运用的叙述方式也都提出了疑问。小说以白痴班吉讲述他关于凯蒂的天真和值得同情的印象开始，他的印象支离破碎，显然是纯客观的；随之而来的是昆丁的自我意识的、印象派的散文描述，把凯蒂交际关系混乱的事实变成了更加阴森的的梦境；接着是杰生对凯蒂的欺骗行为发出的喜剧性的愤怒，它看上去具有现实主义色彩。上述三种表述中，每一种都提出了自己对所经历的事件的解释，与另外两种形成对比或完全相反。第四部分使前面各部分都与它脱节。在这部分中，凯蒂实际上已经从小说中隐去。这一部分采用了传统的、易懂的叙述方法，由一个局外人讲述，提供了一种不偏不倚，不介入任何一方的解释。不过，它虽然避免了康普生家意识的混乱，却给人一种属于另一小说的怪诞的感觉，仿佛是另一个家庭败落的另一个故事。这些不协调的变动、句子间的错乱回旋，其效果是一种对清晰本身进行强烈抨击的文本的效果——仿佛条理清楚的叙述成了敌人，成了一种投降于叙事传统的标志；仿佛不管什么意义，只要概加否定，写作便可以就此摆脱历史似的。

尽管如此，在这部关于遗忘的小说中扮演角色的人物其实是一些沉缅于回忆而无力自拔的人们。弟兄们都反对把现代作为某种重复的形式，作为前事的再现，只有班吉，在痴呆中能够真正重新进入它的历史的现实。杰生一方面在嘲笑康普生家族虚伪的同时，还完全能够以家世来炫耀"我说你们都还在经营乡下衬衫小店时我家人就已经在这里养奴隶了"另一方面又过着不得不这样安排的现实生活，这生活在他看来是对人不公的古老方式的翻版。昆丁则更能意识到他对过去的迷恋。他把现实的生活变做舞台，以躬行旧礼的表演方式去重新获得他视为昔日辉煌的东西。他的作派贵族味十足——斥骂犯过错误的妹妹，跟侮辱她的无赖发生冲突，把一个迷路的孩子引回家，而对那种贵族姿态及过去的种种事情所可能具有的无论哪种人性的意义，他却一直报着坚定的冷漠的态度。这种情况在那些违反传统的情节里特别明显，而这种传统却又奇怪地被昆丁视为俣理合法的：凯蒂的乱伦，他只能说说而没有行动，他的自杀实行起来好似一个人阅读一篇准备好的手稿一样，仔细留好字条，收拾好个人用品，仿佛这一行为的含义不是死亡面是去完成它的传统的繁文缛节。昆丁的行动纯粹是的一种表演，是要抽掉行动的生命意识以获得一种美学永恒的表演。

小说的最后一部分以狄尔西为中心，想不到前面部分关于过去的羁伴和违反叙述法则的情况会用来与这部分相抵牾。狄尔西和故事遵循的是逐步展示历史的原则。现在是过去的发展而不是过去的重复，它是作为一种补充而出现的，正如传统小说中的每个情节都是为故事的更大趣味服务一样。然而，小说的这一部分在整体上就象狄尔

西充满基督徒的幻想和忍耐的一生一样，不能和文本其余部分融为一体也不能令人信服地揭开康普生家衰落的秘密。

《喧哗与骚动》似非而是之处在于，小说获得自由的关键是从根本上否定连贯性。文本在不连贯形式中所保持的种种神秘，便是突破小说创作的条条框框而获得的报酬。不连贯的结果是造成了尖锐的矛盾，以致作品差不多产生了分裂纯形式的创造性。一方面，出现了意义的延异，这为文本开拓了进一步重述的机会；另一方面，表达沿袭传统方式，一开始就处于滞迟状态。小说的力量有赖于一种纯形式的创造性行动的特殊张力，这一创造行动旨在描绘出一个仍然深陷于它的过去的南方家族那具有高度地方色彩的形象。

深藏于这种张力中的是一种两难之境，它不仅属于福克纳的作品而且也普遍属于文学上的现代主义：怎样正视过去而又放弃个人观点——换言之，即如何使自己跳出一个既定世界的经验、传统和语言的苑囿而又不致使自己与共同的看法分道扬镳；如何寻找适合的词语，即构思一种文本，这种文本能够既打破现存的秩序又获得一种持久但非一成不变的创作成就。

在《喧哗与骚动》这一伟大的突破之后出现的所有文本，都具有这部小说的错位和矛盾，不过这些文本还希望在这二者之外更有所超越。意义的延异造成的无穷混乱以及对预定秩序的满足，同样难以取得效果。福克纳在对此作出描述之后，开始寻求同过去达成一种新关系的可能性，这即是说，在再次揭示尚未认识到的可能性时——它从现在开始——对事实的根源会加以确认。这种尝试和一些作家如克尔凯郭尔、海德格尔和弗洛伊德所作的努力一样，即将复制一个完整过去的历史意识和再度经历过去的历史意识区别开来，后者从过去发现或由过去投射出某些现在才第一次发现的意义。 898

在读过《喧哗与骚动》的校样几个月之后，福克纳又转而在《我弥留之际》(1930) 中描写了一个衰败家庭的情形。由于维系家庭关系的主要人物死亡，其余成员乱作一团，本德伦家濒于意见分歧、分崩离析的边沿。不过，这一次福克纳把这个家庭的所在地安排在老法人湾，约克纳帕塔法县一个富于幽默感的地方，那里的一切权威，无论是现在的还是过去的，都很容易被重新树立。结果小说写成了一个关于改变了的过去的喜剧。本德伦一家甚至就在承认过去权威的时候，也大胆地将它作了修改。

小说中具有影响力的过去表现为这一事实，即艾迪·本德伦打着一种严格的宿命论生活观的幌子，从她丈夫安斯那里强求得到诺言："当达尔生下来时我就要求安斯答应在我死后让人们把我运到杰弗生镇去，因为我知道我父亲是对的"——"活着就是为永久死去做准备。"

本德伦家在表面上满足了艾迪的要求，但在精神上却作了改变，以符合他们自己的要求——其中包括使他们彼此分手的私心，也包括使他们完成这一送葬旅程的共同的根本的目的。安斯承认艾迪已死——"上帝的意志已经实现了……现在我可以有牙齿了"，这是一种冷酷的但也是对死亡和它所需要的旅程作出的喜剧性的聪明回答。和

他有关的有卡什、杜维·德尔和瓦尔达曼，他们每个人都以与众不同的方式把看来是对安斯的惩罚的事情反转变成了表现潜能的工具。他们把死者的仪仗队变为满足生者欲望的探索。这一转变的高潮就是置换权威本身的根源，因为安斯在头一天埋葬了艾迪，第二天就娶了一位新妇。艾迪那长长的死亡过程以及它加给人们的痛苦现在显现了，恰似一曲以滑稽形式写成的祝婚歌那不甚妥当的歌词。

达尔成为这场喜剧的替罪羊，因为他一出生就遭艾迪抛弃，这使他根本没有权利去重复或修正别人的话。他既不能对艾迪的正式遗嘱发表意见，也不能在对其意义作喜剧性再解释时扮演任何角色。对过去，他一无所知——在福克纳的作品中这常常是一种无把握的自由——在时间与空间方面所知事实有限使他在心理上不能保持安稳，因此轻易便遭致了最终难逃的疯狂。本德伦一家最后开除了达尔——即如故事中所说的——于是无所顾忌一往无前，完成了他们的探索，解决了《喧哗与骚动》所未能解决的问题。《我弥留之际》建立了一种家庭的秩序和文本的秩序，虽然方式是古怪离奇的。不过，它具有一种鼓舞人，使人解脱的作用，至少是局部摆脱了时间停滞状态的作用。

899

在《八月之光》(1932) 和《押沙龙，押沙龙!》(1936) 中，福克纳加入了种族这一关键因素，从而加强了意义的戏剧性和与过去的碰撞。种族冲突成了代表过去的最有力的意象，它那被埋葬的历史只有现在才能说出。《押沙龙，押沙龙!》这部小说描写了黑白混血儿那漫长的、令人心酸的故事，是了解暴力和家族衰落的根源的手段。《八月之光》讲述了一个混血儿为解释自己受苦的原因而想出来的故事，之所以如此，其主要原因在于他根本无法知道自己究竟是不是一个黑白混血儿。在这两部小说中，现在的时刻发现了隐藏在个人、区域和种族遗传中的黑色性质；而且在那一发现中宣告了它自己的自治权——和它的责任。

《八月之光》的故事情节围绕着乔·克里斯默斯，他的出身是一个秘密，他的名字只证明他被抛弃在孤儿院的日子。克里斯默斯面临三种选择且一个比一个困难：他可能放弃他成问题的过去，否认可能是黑人后代的暗示，就作为一个白人而生活；他可能接受社会对过去的传统看法而扮演一个黑人的角色；或者他可能把过去改变成一个新的故事，一个否定任何关于“黑”或“白”的界定的故事，一个使他最后确认其正式身份的因素大为减少的故事。对他来说，获得明白无误的含义总是不或问题的。最明白无误的含义出自白人妇女约娜·布尔登之手。她初为他的情人，继为他的保护人，她要求他毫不含糊地承认自己是黑人。可是乔总是拒绝在他看来是把他的存在简单化的作法：“假如我现在屈服了，我就否定了那整整的三十年生活，这生活使我成为我愿意成为的那种人。”要不他便抓住关于他出身的可能有的几种矛盾的情况，把它们合为一个整一的构想，而这个设想的意义往往激怒社区的公众，因为他们对现实的理解正是他所反对的：“他的行动既不象一个黑人也不象一个白人。事情就是这样，这就是使得乡亲们为此变得疯狂的原因。”

由于乔·克里斯默斯种族观念的模糊不清，他趋于将西方思想中几种根本对立的观念——黑和白，女人和男人，自由与限制，仁慈和公正，无意识和有意识——协调综合起来的倾向。他成了一种虚构意义的化身，这种虚构意义有着自己的整体性，能够引起行动；他既非黑人也非白人，而是两种名称的变化过程——恰如他是包孕着过去而又不向过去投降的现在一样。尽管克里斯默斯完全被必然毁灭的命运所禁锢，但 900 是通过向仅仅是潜在的过去意义的发掘，他维护了自身的自由。如耶稣基督一样，他的名字使我们不得不相信：他弥合了神与人的矛盾，改编了一个从前的故事来满足了他的救世主的意愿。

使《八月之光》那令人不堪忍受的紧张气氛缓和下来的是莱娜·格鲁夫，因为她以种种喜剧性的变化反衬了乔过去的悲剧式的变化。和老法人湾的农民一样，莱娜的伟大才能是与人们为她树立的榜样反其道而行之。尽管她的故事实际上是一个未婚的、将要做母亲的人遭到遗弃的故事，但她坚持认为那是一个异教徒夫妻恩爱的故事。她把她孩子的在逃的父亲卢卡斯·伯尔奇换成了拜伦·本奇，从而得以重新杜撰以乱伦为内容的警世故事，并为它创造出了新版神圣家庭及其回报故事的价值。那种家庭故事不过是古代故事的改写，而古代故事则是一个孩子的命运，即乔·克里斯默斯曾再次扮演的那个角色的命运的重写，莱娜把乔·克里斯默斯的悲剧编进了她的喜剧之中。

《八月之光》就象克里斯默斯一样，拒绝接受没有矛盾迹象的清晰；然而它完成了两道意义轨迹的建立，莱娜的和乔的意义轨迹，即没有丧失它的不连贯的自由也没有丧失它警告劝世的力量。莱娜的故事奇怪地实现了她的信仰，一个家庭“当一个小伙子来到时应该全家在一块儿。”这故事好象是从它从未提及的牺牲者的故事中冒出来的，仿佛她儿子的“爸就是……在大牢中的那一个，那个克里斯默斯先生。”而乔·克里斯默斯的故事虽从未得到解答，然而在目睹他遭受死亡和阉割折磨的人们的心里都根深蒂固，难以抹去：“在他们的记忆中永久翱翔着。他们决不会忘记它……它将一直在那里……独自宁静地存在，独自胜利地存在。”

在放弃两对叙述者以后还不能完成《押沙龙，押沙龙！》，福克纳便使昆丁·康普生复活，成为塞德潘家庭盛衰故事的突出中心。昆丁，这一软弱无力的古典典范，将小说的发展推进到了与历史冲突的最深刻动人的描述阶段。

《押沙龙，押沙龙！》是一部纯属解释性的小说。几个人物——洛莎小姐、康普生先生、昆丁和谢里夫——试图解释过去，解释托马斯·塞德潘从一个白人穷光蛋令人惊讶地爬上种植园主地位的故事的意义，解释托马斯那大有前途的女婿查理斯惨遭托马斯之子亨利谋杀这段历史的暧昧的转折点。尽管这些形形色色的故事充满激情、想象力丰富，构思新颖，可是却暴露了它们不过是人们逃避现实和进行自我辩护的手段。洛莎小姐以撒旦一样的塞德潘为中心，对历史作出了富于魔力的阐释，最后回忆起塞 901 德潘向他求婚时那种毫无遮掩的下流劲——竟提议先要孩子，如果是男孩才和她结婚——说明了“为什么上帝让我们打了败仗。”塞德潘的提议集中说明了南方战败的背后是对人性的侵犯，同时也为洛莎因四十三年前受辱而变得僵化了的、失败的一生作出

了辩解。在希望破灭愤世嫉俗的康普生先生看来，塞德潘的故事是作为不可知的命运的又一例子而出现的："世间人事中骇人听闻的血腥恶运。"他细心地在查理斯·本身上找出了比他自己还深沉得多的愤世嫉俗的性格，他想象本正努力减轻亨利由于本有一个混血情人（和儿子）而引起的沮丧，因而发问："难道你忘了这女人和孩子都是黑人吗？你这密西西比塞德潘一百世的亨利·塞德潘？"康普生先生甚至暗中败坏本在拒绝放弃情人这一点上的自豪感，将它解释为本的厄运使然。换言之，本的每一个行动，当康普生先生重述一遍时都变成了证明他自己的虚无主义有道理的理由，成了他深信一切都无所谓，一切都无意义的根据："或许就是那样：他们不加解释，而我们就当做不知道。"

昆丁和谢里夫证明了本是亨利和朱迪丝的异母兄弟，也证明了对乱伦的恐惧是亨利杀死本的原因，这部分内容表现出自我放纵和自我辩解。不幸的情人们和勇悍的弟兄们注定要相互摧毁的故事——这些当属拜伦式青年的幻想，他们借对历史的解说来欣赏自己的爱情和反叛。

所有这些小说和它们的创造者所共有的愿望是直面历史而又不冒作出承诺的风险，因为在承诺中具有着法律效力的意义存在，尽管那是推测出来的也罢。他们声音探求真理，只是求助于防御性的幻想；他们拒绝对过去负责，从而为现在的假想获得自由。对这些叙述者说来，他们所继承的暴力和衰落发生在其它地方，发生在他们出生之前，而且是非他们所能控制的：那是发生在那个父亲身上的——他就是洛莎小姐瘫痪的残酷的因素，也是驱使勇敢忠实的弟兄相互残杀的暴君。如果父亲不是缘由，那么就只有"恶运、宿命、报复、环境的嘲弄——这舞台总监，或你随便叫他什么"才是历史的真正主人了。甚至连塞德潘，这个经历了这种种事件的人，也竟然把自己当成解释事件的局外人。他毫不考虑必须懂得道德尺度这一点，仅仅对他的"错误"感到不可思议："计谋是好是坏与此无关。"

叙述者否定了对过去的责任也就否定了意义，因为对过去负责才是他们能参与过去的唯一途径。他们的叙述没有说服力——他们没有说服昆丁，虽然他倾听了他们所讲的一切——因为他们并未从逃避的虚构变为参与的虚构。他们不能解释过去，因为他们将不会完成一种飞跃，那种飞跃，用克尔凯郭尔的话说，将会使他们过去"同处一个时代"：由于他们认识到了过去对自己所具有的意义，将使他们重新发现过去。

902

昆丁的生活就是这些故事的产物——"他们给我讲的事情太多了；他们要我听得太多，听得太久"——然而，他也是解说者，却远非那类无责任感的人。那最后的猜测是昆丁的猜测，在这部小说声称是事实的那些方面没有一点根据。昆丁认定，在本有部分黑人血统，这种猜测的来源一直没有讲清。也许是昆丁从重新建构这几个故事的行动中发现的；或者是从他所见到的克丽蒂一脸恐怖中看出的，"她没有对你实说……［但是］你忽然就知道了"；由于与他对他跟谢里夫的关系的想象有一致之处才得出这一结论的。不过，旨在寻求解释的这最后一次努力，其目的是要再度重写塞德潘家的家史，不过，这次是作为一个种族暴力的故事重写的。故事叙述一个白人谋杀了

他的同父异母混血兄弟，重现了父亲拒绝承认混血儿子的行为并为此而辩解。

昆丁对塞德潘家历史的修正也即是对自己的生平的修正。小说附录的年表隐约指出死亡是他的必然结局，其主要原因在于他对自己所发掘出的过去那些道德悲剧感到辛酸，而不是为妹妹凯蒂哀伤的结果。由于他推断出了自己在种族仇恨中的共谋行为，因此那悲剧也便成为他自身的悲剧。昆丁把族际通婚的威胁想象成进行谋杀的唯一充分理由（不错，尽管一个人不会因乱伦缘故杀人，却会为了这个原因而杀人），从而私下为亨利的行为进行辩解。此外，现在在解说中他重复这事来反对他的加拿大合作伙伴，他自己的"兄弟"谢里夫。在小说的篇幅很长的末尾第二章中，昆丁和谢里夫是共同叙述者，他们详细地谈到本和亨利的关系，而且断定前者有黑人血统。他们彼此意见一致，也同他们急欲探知其用意的那些年青人意见一致："他们两人都在加洛林纳，时间是在四十七年以前，现在已不止四人了，但相处更加亲密无间，因为现在两人都是塞德潘而且也都是本。"然而到头来，昆丁却把谢里夫的北方背景同凭空捏造的本的黑人身分当作一回事来对待，象亨利·塞德潘必须把闯入者驱逐出去一样，一定要把谢里夫排挤在南方事务之外："你不了解，你本来应该在那里出生的。"昆丁在想象塞德潘家过去的令人毛骨悚然的秘密这一过程中，受到吸引而充当了故事的复述人，而 903 现在则仿佛是要身体力行扮演一番来证实他的猜测的正确性似的。

昆丁是唯一一个能牺牲自己的天真以满足他对意义的需要的故事解释者，他彻底弄明白过去是为了自我认识而不是自我释罪。昆丁既不能为过去增添意义，他本人于过去也无任何意义，他把自己这样一个过去的无能为力的继承者，变成了一个过去的创造者，一个往事的材料来源和它们的命名者，同时也是它们的可怕后果的承受者。通过他的解释性的跳跃，他把过去与现在结合起来，在一个发生在过去而动机只有在现在才能认识清楚的故事之中紧紧地系在一起了。昆丁对造就他的这一段历史有了新的理解。他发现了过去"自己也不了解"的东西，发现了过去一直等待着现在去回想的东西。象他前面的乔·克里斯默斯一样，昆丁竟创造了终到成为他证实自身的那段历史。

和《八月之光》一样，《押沙龙，押沙龙！》以保留其中心疑团的构思方式实现了一系列愿望。本的黑人身份，和克里斯默斯一样，仍然属于从个人的角度的一种猜测，这种猜测把历史作为一个有意义的整体来安排，然而又再次揭示了它古老而永恒的奥秘。

从1929年至1942年，从《喧哗与骚动》到《去吧，摩西》，这段时期对福克纳来说，是文学的丰收时节。其创作数量之大，质量之高且持续长久，这在美国现代小说中是无与伦比的。但在这一时期也发生了不少的悲剧：他的第一个孩子在1931年1月早产，仅出世几天便夭折；他最小的弟弟狄恩于1935年11月死于飞机失事，而那架飞机正是福克纳卖给他的。这期间他还不时地发生暴饮后遗症，有时需要住院疗养，这病在其余生中还曾有复发。此外还遭受过大量个人生活上的或职业上的挫折。福克纳

和曾经拒绝过他的那位女人的婚姻，总的来说还算是持久的，然而却是不幸福的。表现在金钱问题上意见不同，或许还有性生活上的难处，以及两人性格上的根本矛盾：夫人热衷于活跃的社会生活；先生则喜好独处幽居，其程度甚至超过笔耕生活的正常要求。此外，尽管福克纳这些年在文学上取得显著成就，但发现他写小说的收入难以维持他和家庭的生活。

对自己婚姻的不满终于使他陷入了一系列恋爱事件。他的小说虽然在评论界颇得好评，但销路却常常不佳，这使他改用其它形式写作。其一是写电影剧本，其二写短篇小说。1932 年至 1937 年以及 1942 年至 1945 年期间，福克纳地在好莱坞生活过长短不一的几段时间，共创作四十部电影剧本，其中十八部拍成了影片。福克纳的电影剧本一般认为还不错，但似乎很难称得上是重要的成就，而且写电影剧本花去了他许多个月的时间，尤其是在 1932 年至 1937 年他精力最旺盛的时期更是如此。

短篇小说是一种更为复杂的事。福克纳有时轻视自己的短篇，埋怨它们花去了他写长篇的时间和精力，也不满于这样的事实即短篇给他带来的经济收入竟超过了他认为更崇高、更适合发挥他才能的作品所得。然而，虽然他已出版的一百多部短篇故事良莠不齐，在质量上、新颖程度上、趣味性上均不如他的长篇，但与实际得到的评价相比却值得更多的重视，因为它们阐释了那些篇幅更长的小说，为现代短篇小说形式作出了贡献。福克纳的长篇小说长于刻划人物、善于把以过去的历史作为背景、也长于把零星片断出入意料地拼接起来以深化意义，而她的一些短篇佳作——如在《红叶》(1930)、《那晚的太阳》(1931) 和《燃烧的“谷仓”》(1939) 中所见到的——却把他长篇小说的创作方法同短篇小说的更重凝练与力度的特点结合了起来。

象在长篇小说中那样，福克纳往往围绕着空白安排片段情节：提到却不作描写。在《献给艾米莉的玫瑰花》(1930) 中，艾米莉·克利尔逊毒死了霍默·巴伦，她和他的尸体同睡了三十年，这些事件都没有由作者描写出来；在《干旱的九月》(1931) 中，米尼·古柏对威尔·麦斯的控告和他的谋杀两件事的详情细节都留出了空白。故事就围绕着这些无声之处展开，从这里，也从那一再重复的事实“他们中没有一个……确切知道究竟发生了什么”中得到了力度。

然而，长篇小说中意义的持续延宕与短篇小说的作法有着重大的区别。长篇中家族衰落的奥秘或一个未确定的黑人身份的秘密始终不破，以保持故事的不定性和开放性的局面；而短篇故事中那些没有描写的东西最终都融合在一个确定无疑的答案中：一种最后的、真相大白的澄清，一种也许被认为是短篇这种文学形式所必需的、从前面故事每个细节中泄露出来的清晰。

尽管福克纳能从给好莱坞写剧本或卖文章给流行杂志而获得额外收入，但到四十年代初期他的经济状况日渐困窘，在关于成就和收入与名声的看法中矛盾日益尖锐。例如 1942 年他从兰登书屋获得的稿费是 300 美元，到 1944 年他的十七部书只有一本付梓。直到 1948 年以后，马尔科姆·考利的《福克纳袖珍本》出版产生了效益，以及他把《墓地闯入者》(1948) 拍摄权以 50，000 美元卖给 MGM 公司，他这才终于达到了

经济上的稳定。也是在 1948 年之后，他才开始受到广泛的欢迎：入选美国文学艺术学院、获学院授与的豪威尔斯小说奖章、获得诺贝尔奖及两次国家图书奖、一次普利策奖。他看到他大多数的书都重版了，他旅游各地——好几次作为国务院的亲善大使——甚至努力克服他的腼腆和对安宁的强烈愿望而成为一位社会名人，就诸如取消种族隔离等时事社会问题发表言论、还要应付无数关于他作品的采访。到 1962 年他逝世的时候，他的名望仍在飞速上升，达到了如此一个地步，即大多数现代小说的读者一致同意他在二十多年前写《村子》时的自我评价："上帝啊，我是美国最优秀的人。"

随着《押沙龙，押沙龙！》(1936) 的问世，福克纳的生活进入了新阶段。在昆丁·康普生要在想象上占有他以前的历史的那场斗争中，过去和现在的矛盾以及由此可能产生的反应形成了意识的顶点，而为把不同的声音组合在统一的构思下而又不致在整体上淹没它们的差异所做出的努力，则形成了叙述形式的顶点。《押沙龙，押沙龙！》之后的大多数小说表现了一种新的时间观念：时间是一个没有缝隙的完整体，是一个已经形成的历史，个人的思想和虚构的片断都在其中占有既定的位置。现在在这一个起源、进展和终结都保持完整的永恒结构中接受的这一个位置，不是对过去的投降——如《尘土中的旗帜》中沙多里斯一家或《喧哗与骚动》中康普生一家——而是承认并相信过去仅仅是整个历史的开始。无保留地承认这种新理解是对过去的解脱，是将它变为一个更大的、补偿型的阶段。从前的文本对那遥远而又起支配作用的过去的反应而今为一种现在与过去合而为一的信念所代替，这就使斗争变得毫无必要，也可以把遗忘表现为某种形式的无知，把记忆提高到那一种仍然有待实现的预想的位置。

这种渗透了从《村子》(1940) 到《劫掠者》(1962) 等小说的整体观念，不仅存在于一种关于完整历史的新观念中，而且也存在于一种群体社会的观念之中。原来描写为压抑的和不可忍受的社会，在后来的小说中变成宽松得多的环境，起到团结社区居民而不是分裂他们的作用，同时也允许新的自由和活力出现。福克纳笔下社会的这种变化，是和他在《村子》中回到老法人湾的自由农民和佃农的社会相一致的——或许《村子》一书部分地受了《野棕榈》(1939) 中高个子康维克特这一形象塑造方法的启迪。1926 年写的片断《父亲亚伯拉罕》中，这些农民首先被描写为对血缘关系敏感，然而更主要的是他们以作为社会一分子的身份观念代替了作为家族继承人的身份观念。在 1930 年的老法人湾小说《我弥留之际》中以家庭为中心的关系在《村子》中则让位于以社会结构为中心的方式：它松散而广泛，然而有一套起决定作用的常规，它们在实际上导致产生并规定着人类的一切活动。 906

老法人湾的每件事，从赛马、讲故事到性欲的满足，无不受它的习惯法的制约。最高的法则是维护个人荣誉和专注于自己的事业。这些习惯法也难免不遭到弗莱姆·斯诺普斯的践踏。他不以生意场上的运作（和闲聊）为乐，一心只在赚钱，因而破坏了生意场上的风气。这些习惯法也对害相思病的白痴艾克和谋杀犯明克·斯诺斯普极度膨胀的情欲和虚荣心无计可施。尽管老法人湾社会对弗莱姆无可奈何，尽管不得不控

制艾克和明克的狂热，然而却作为一个有持久力的、充满活力的环境维持下来了。即使败于弗莱姆之手，这个社会还是增强了它的基本的同一性。老法人湾的人们徒劳地跑遍约克纳帕塔法县乡间去追捕他们从拍卖会上买来的弗莱姆的野马，他们从来没有像在追捕中如此痛快地展示自身，尽情大做马匹生意的美梦，充分地暴露出强烈的利己主义——抑或大量地抖搂谈话资料。而这个社会，从来没有象在由亨利·阿姆斯蒂德，那个受弗莱姆欺骗而疯狂搜寻财宝的人，所带来的令人敬畏的迷惑中表现得如此团结，有着如此一致地采取特殊生活方式的成员。这个社会的结构，恰如与它密切相关的季节循环一样，仍然是一个整体：有着既定的现存的秩序，编造不出来，无可遗憾也无须修改，只凭着直觉意识到它的意义和价值而兴旺地延续下去。

《墓地闯入者》和两部小说《小镇》(1957) 和《大宅》(1959) 即构成斯诺普斯三部曲——它们更强调强大的社会同一性。到写这些小说的时候，福克纳甚至在杰弗生镇竟也能发现一个对个人行为来说能够得到认同和宽容的社会环境。杰弗生镇对偶然907 产生的与它自己的习惯相抵触的情绪也逐渐认可了，甚至对它的伟大的开发者弗莱姆·斯诺普斯有股吸引力，竟然使它为其辩护。对“体面”的尊敬使弗莱姆改掉了他早期贪得无厌的恶习，迫使他把那些仍然奉行此道的斯诺普斯的族人逐出了杰弗生镇。

和这些小说中所描写的社会相对应的是主宰着《去吧，摩西》的历史感。福克纳的最后一部小说《去吧，摩西》在描述种族暴行和现在对过去行为的责任感时，许多方面的观点又回到了《押沙龙，押沙龙!》，但是它表现了人世沧桑的历史景象，其根源是确知无疑的，其最终实现的目标在于将来的报偿。历史的内在斗争，历史的创造者与解释者之间的斗争是会平息的。当每一代人都重复犯下了那位父亲和创业者卡洛塞·麦卡斯林的罪恶时，麦卡斯林的故事和南方的故事似乎都确认了罪恶形式不可避免的存在，然而从艾克·麦卡斯林的整个历史观来看，这种罪恶形式仅仅是局部的，因为它的意义已经被一种更大的内在的拯救计划改变了。他把历史视为讲述救助的故事，其中的每一行动——对黑人的奴役、对原野的毁坏、与黑人女家属的乱伦等等——都成为它的必然方面之一。结果，甚至这些暴戾行为也变成了他们自我拯救的意象，变成了他们从反复犯罪中得到最后拯救的意象。

艾克年幼时在森林中的生活经历是他后来决定放弃这块由奴隶鲜血染红的土地的关键背景，就艾克而言，这种意象的最易理解的阐释便是他常常参加的狩猎活动。活动在一场精心设计的仪式中进行，他对第一只公羊的射杀，成了它幸存的庆典：“因为那只公羊还在而且将跳跃，枪筒摇晃不停，最后再也不动了，砰的一声，在那永生的瞬间，公羊跃起，永远活着。”艾克相信对黑人的剥削是长期而继续不断的，其中就含有同样似非而是的解决途径：黑人的自由存在于他们所受的压迫之中，白人的拯救则包含在他们的暴行里面。他放弃了土地——如同给打猎划定限界的种种仪式，“给活着的跳着的然后又不再活下去的一切东西以爱和怜悯”——这同时是一种徒劳无益的举动和对自由与救助的许诺。

这里，艾克的立场是和一个基督教的历史观平行的，其核心是含糊不清的，即如

哲学家卡尔·罗维斯比说："时间的要求满足了，然而还不是尽善尽美"；"在一切均已'就绪'之处，往往还有'尚未'"。艾克·麦卡斯林的故事和《去吧，摩西》中大部分情节在一种模棱两可中发出共鸣，它们在发现一系列矛盾的同时又在解决这些矛盾。艾 908 克为他自己放弃土地的目的辩护："是的，就按约行事一段时间吧，只是短短一段时间。"土地，虽然应该有一些奇异的更新，"摆脱时间与空间的桎梏，"却仍然屈服于文明的不断进攻；那个麦卡斯林家的黑女人，"比我们活得长久的"种族的女人，还是被她的白种情人麦卡斯林娶为妻子而后又遭遗弃。这些矛盾就存在于文本的核心之中，这一文本展示着一部每分钟都在证实与否定、破坏与完成的历史。

在紧接着《去吧，摩西》出版的小说里，使文本具有特色的、在事件与叙述形式上故意造成的呆板滞重变得非常突出。人物受环境支配，进入到预先规定好的身份和行为之中；意识与其说是它的现实的创造者，不如说是它的证明者。小说的各部分似乎既不再趋向某种秘密，趋向深奥难懂的语言，也不再在那行将瓦解的结构中结合成一个整体。更确切地说，它们是作为一个稳定的有历史根据的构思展开的。对那些受乔伊斯、艾略特、斯蒂文斯——以及早期福克纳——等高级现代主义者的作品熏陶的读者来说，从《墓地闯入者》到《劫掠者》这些小说总是令人感到失望。不过这至少是部分地由于不适当的希望所造成的。高级现代主义者对一种"真正的现在"即脱离了一切过去的现在的寻求，已经是一种不合时宜的追求了。事实上，早在写《村子》和《去吧，摩西》时，福克纳就在努力把现代主义者根本怀疑的种种背景情况——可利用的历史和社会、把个性和创造纳人其中的某种既定的秩序——结合在一起了。

由于第二次大战的爆发使福克纳恐慌，同时又由于他更强烈地意识到对黑人的继续压迫以及有时感觉到的写作能力的衰退使他灰心丧气，福克纳与现代主义者们分道扬镳了，也同爱默生提倡的那种"与宇宙的原始关系"，即给大部分美国文学定下调子的那种关系不再协调了。他的后期小说反映出一种更接近于艾略特的《四重奏》(1943)的精神，极大地偏离了他早期的观点。《四重奏》本身是建立在一系列关系之中的——音乐的、历史的、文学的、宗教的——它企图在暴力和非正义的现时时刻中揭示出历史上安慰人心的方式："完美合谐的共舞。"

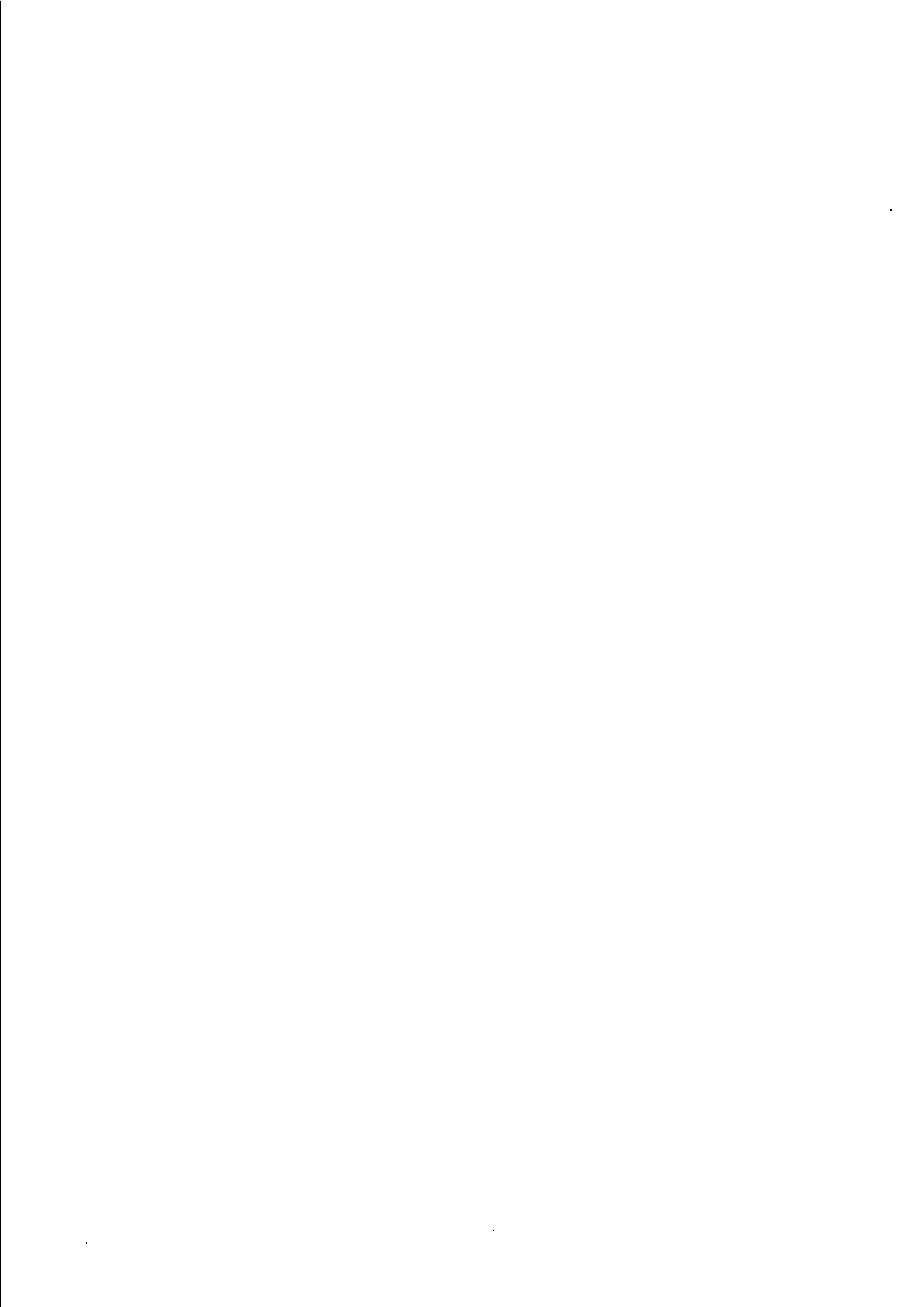
然而，福克纳的后期小说，即使以符合它们的创作意图的标准来衡量，在质量上似乎也是不平衡的。它们对背景情况的依赖，往往陷人对风格和道德的满足，似乎只需隐隐约约地写出一个完整世界便有了动人的力量。当然也有例外，《女尼安魂曲》(1951)中几个部分的成功的历史描写，《一个寓言》(1954)的构思及其特有的复杂形 909 式，《大宅》中明克·斯诺普斯故事的动人复述和内容的扩充，即是例证。

在《大宅》的最后一段，福克纳描写了明克之死。这个曾经伏击杀人的残暴佃农，在坐了三十八年的大牢之后，现在成了弗莱姆社会驱邪术的不中用的代理人。在击毙了弗莱姆他，"不活跃，甚至孤立，"以这些小说也具有的消极被动态度迎接他的死亡之后，明克本人终于认输，与其说输给了身体虚弱，不如说输给了土地的力量。他拖着步子来到一个地方："在那里没有人知道，甚至也无人多管谁是谁。他在他们中，与

任何人一样，一样好，一样勇敢，同他们所有的人——美丽的、聪明的、骄傲的和勇敢的——和睦融洽，又同他们一样默默无闻。他一直上到此地的顶峰，进入光辉灿烂的幻觉和梦境之中。"这一段提醒我们，福克纳全部小说的中心内容即对等级制度和礼仪门第的巨大挑战："和任何人一样好"的收益分成佃农、甘冒天下大不韪的作品——无论是体现过去与现在的不协调还是将二者融为一体，莫不如此。简单的句子在它们包罗万象的梦里奔涌而出，第一意识，尽管平常，都作为想象的中心占有了它的瞬间。乡下或差不多是乡下的——"那一小块……你从那里起步的地方"，延伸着，扩大着，直到拥揽了整个世界。

唐纳德·M·卡提根纳尔 撰文　　肖安溥 译

Ⅳ．诗歌与批评



美国诗歌的多样性

我们最有可能接触到的现代美国诗歌，那些经常编入选集、用于教学、被重印、被人阅读和谈论的诗歌，是数目有限的一些人的诗歌。许多人以为这些人是该时期的 913 主要诗人，其中包括T·S·艾略特、埃兹拉·庞德、华莱士·斯蒂文斯和威廉·卡洛斯·威廉斯。然而现在赞扬这些诗人同时却忽视或忘却其他诗人的做法却受到了愈来愈多的检讨与责难。事实上，从1910年至1945年这一段时间，恰巧是美国诗歌异常多产和极富有多样性的时期。本章旨在再现其部分多样性以及我们编写文学史时经常忽略的一些社会与文学背景。我们编写的文学史既过分局限于文学，又只是将注意力集中在主要的经典作家身上。

根据我们都很熟悉而且为大家所接受的看法，罗伯特·弗罗斯特是起主要作用的人物之一；根据这一看法，二十世纪诗歌并不是突然开始的，仿佛在头十年里作家和读者都处在一种文学的和本体论的过渡状态之中——等待现代主义的发端。人们作出种种尝试以纠正这种关于二十世纪初期诗歌的看法（根据这一看法，现代主义诗歌的诞生是唯一值得讲述的东西），他们有时却走上一条甚至更加危险的道路：认为在追求审美效果、但属于文化精英而且不关心政治的现代主义同附庸风雅的浪漫主义旧传统之间存在着斗争。倘若这些尝试提出的是唯一一种不同的观点，那么关于现代主义的这种看法早就应该占了上风。然而事实上却不然。

诚然，如果对艾略特、庞德、威廉斯和其他作家奋起反抗的那些传统没有认识，那么对现代美国诗歌的解释便是不完全的。但问题是，这个两派冲突的模式却创造出一 914 个看起来十分完整而且符合逻辑的结构；它是一个语言结构体，使我们认为它对这个时期确实还存在其他极其重要的诗歌和其他对诗歌极感兴趣的读者。最近我们已开始发掘出一些几乎被遗忘的这个时期的诗歌——包括黑人诗歌、妇女创作的诗歌、流行歌曲诗歌和社会群众运动诗歌。但是还有很多东西有待发掘，而且有必要认识到恢复被遗忘和排斥的传统需要进行的努力，不仅仅是对文学经典的名单作一系列的调整和增补而已。

我们需要发掘和学会如何评价的，不仅仅是我们判定为优秀的诗歌（关于优秀诗

歌的标准总是在不断改变，总是与意识形态有关），而且还包括具有历史意义的诗歌，那些帮助人们创造了美国历史的诗歌、那些表达了对美国文化的不同看法的诗歌以及那些把文学运动的重大成就与背景联系起来的诗歌。如果文学史仅仅提供继续不断的评价过程和确定文学经典的名单，那么我们可以经常忆起被遗忘的诗人，像我们现在正在做的那样；然而我们也将冒更大的风险湮没一些有成就的诗人。可以认为下述看法是不言自明的：在重要时期拥有众多读者或产生过影响的文本，应当在我们所谓的文学史中保留它们的地位，无论我们目前认为它们是否是高质量的作品。这样一来，文学经典名单的作用便不可能被完全消除掉了，因为我们将继续进行价值评判，虽然这经典名单所体现的美学观点将随着其他种类的文本重新受到重视而发生变化。然而这文学经典名单绝不应等同于文学史，它并不代表我们阅读、教学和评价的全部作品。曾使大量读者、重要的亚文化群或一些重要作家获得力量的、表面上看来生命力极其短暂的文学作品，可能会再次变得重要起来。在某些情况下，一贯被排斥在现代文学史之外的诗歌，将被认为在改变美国人民生活之中发挥了强有力的作用。

最著名的例子便是I. W. W.（世界产业工人）出版的名扬四海的《袖珍红色歌曲集》，其中包括乔·希尔创作的一些著名歌曲。这些歌曲中的一些短语从那时起就进入了美国人的语汇。正是希尔（在《传道士与奴隶》的副歌中反复出现的一个著名短语里）以嘲讽的口吻安慰我们，叫我们别担心地上的社会状况，因为我们死时将得到“空中的馅饼”。《袖珍红色歌曲集》初版于1909年，但不久便重新修订，增加了篇幅，在第一次世界大战前就发行了几十万册。再举一个例子，如果我们把兰斯顿·休斯的915 诗（它受到到南部黑人圣歌、爵士音乐和勃鲁斯歌曲的强烈影响）列入文学经典名单，那么我们以什么理由把例如葛特鲁德·雷尼“大妈”或贝西·史密斯这样一些作家的抒情诗（当作非文学作品）排斥在外呢？对这种区别的辩解是，休斯仅仅采用了勃鲁斯歌曲的节奏。然而如果佐拉·尼尔·赫斯顿说得正确的话，休斯有时几乎一字不改地成段引用圣歌、爵士音乐和勃鲁斯歌曲。如果说休斯的诗所引起的对文学经典名单所代表的文学观的质疑尚未为人们所普遍认识，这只是因为文学经典名单目前是以一种自由的、多元化的形式存在的，它包含的那些矛盾的假定尚未受到批驳。

文学经典名单的一些更加狭隘的意识形态基础正渐渐变得明显起来。倘若我们指责卡尔·桑德堡刻画美国工人阶级的作品，说它们没有表现出充分实现了自我的个人，那么我们也可以像谈论桑德堡那样来谈论浪漫主义对我们的诗歌观所产生的影响。同许多激进派诗人的目的一样，桑德堡的目的是准确而有力地表明某些社会结构主体的地位并赋予其人性，是描写类型而不是描写个人。他试图使这些类型为普通读者所理解——其目的不是让它们引起自我庆幸的共鸣，而是让它们唤起一种新的、政治化的自我意识。指责桑德堡这样作的批评家们可能会对下述反驳之辞感到很不愉快：作为人民，我们既与我们可能具有的任何独特的个性有关，又与我们的社会经济地位有关。

最后，当文学被放在背景中去加以考查（既放在它自己的更广阔的历史之中又放在美国社会历史的整体之中去加以考查），现代诗歌中一些著名的失败之作便会变得与

公认的成功之作一样有趣，一些差不多已被遗忘的诗人将会再次变得真正振奋人心。的确，我们再把也不应当把艺术上的失败看成仅仅表现了个人悲剧或个别人物的弱点，而应该开始把它视为受到文化的制约，把它视为在决定的网络中作出决定的冒险所产生的结果。这样，对于我们理解文化而言，韦契尔·林赛不切合实际地幻想一种完全为群众服务的、读者们参与的大众诗歌，便与T·S·艾略特在《荒原》中大胆采用现代主义手法一样重要。埃尔斯·冯·弗赖塔格—洛林霍芬的达达主义和超现实主义错位法作品使其他诗人在长诗方面所冒的风险几乎显得平淡无奇。(洛林霍芬是一位德国侨民，曾一度出现在美国社会生活舞台上；他这些作品从来不曾汇编成册，它们既包括那些具有微型画效果、戳穿了意象派关于意象具有所指意义的声称〔“永远沉醉且更醉/身患柠檬阑尾炎”〕的作品，也包括那些以令人惊叹的风格〔“线条分明的嘴唇冷酷无情——贝壳般苍白的皮肤粗糙不平——蟾蜍血在淡红色的手掌里徐徐流动”〕写成的长诗。）米纳·络伊那些不可预测的、极富有创造性的反浪漫主义的爱情歌曲，在解 916 释现代派作家的易感性方面发挥了主导作用：

幻想的产物
淤塞着可评价之作
猪猡丘比特　他的玫瑰色的鼻子
翻拱着拙劣的色情货
“很久以前。”

亚伯拉罕·林肯·吉莱斯皮那些复杂的、理论化的、引人深思的作品（在他逝世30年之后最终汇编成书）是通俗文化和有关语言本质的思考二者的结合；它们表明了实验性作品的外部局限性。从他1928年发表的《是阅读简练文字的用眼手段还是温室里的讨厌东西?》一诗中摘引出的片断表明，后现代主义的出现比我们通常认为的早些：

眼睛可爱值得信赖充满悲伤的被她男人伤了感情的女人
母亲乐于作出热情的反应
现金出纳机钞票散发出信息……
温柔的后悔与回忆里回响着菜叶嘎吱声……
语言功能活动中‘印象主义的’语法监禁
变化开始的必要性看来可能值得怀疑。
下一步便是用浓肥皂水洗费尔斯纳普斯
在正面思考的快洗店，着手检查它的
短语词头以明白它有什么重要性—读者
明显遭受多大侮辱恳请彼此交流。

与此类似，沃尔特·康拉德·阿伦斯伯格发表的达达主义诗歌，沃尔特·洛温费尔斯写的一系列关于死亡的诗歌，以及马斯登·哈特利（一位试用过野兽派和表现主义绘画手法并于1913年与“蓝色骑手”一起在柏林举行画展的画家）的《诗二十五首》中最后部分那些不切题的、不自然地交错排列的诗行，对于我们理解词语资源可以历史地使用来说，变得与埃兹拉·庞德的《诗章》所产生的为人们熟知的拼贴画效果一样必不可少了。那些作为上个世纪的群众性社会运动的一个组成部分、散发在四处的作者不明的或匿名作者的诗歌（从十九世纪九十年代平民党出版机构散发在农村的诗歌，到本世纪最初三十年中震撼了各大城市的罢工期间散发在街角巷角的诗歌），对于我们把自己理解为一个民族以及我们理解现代诗歌的主要传统来说，变得极其重要了。

在本文探讨的这一段时期中，事实上有种类繁多得令人难以想象的诗歌在社会文化中发挥了作用。浏览一下这个时期的作品标题和书单使人感到有如在观看万花筒一样，它可以使我们对这一时期的诗歌种类获得一些认识。到1910年为止，卡尔·桑德堡、埃兹拉·庞德、韦契尔·林赛以及威廉·卡洛斯·威廉斯已经发表了他们的第一917 部（虽然还不是最富有特色的）作品。埃德温·阿林顿·罗宾逊正进入他极其多产的创作生涯的最后阶段。几年之内，几篇现代主义的重要论文已经产生了影响。例如1912年，艾尔弗雷德·施蒂格利茨的《照相机作品》杂志发表了亨利·马蒂斯与巴勃罗·毕加索的绘画作品的照片，同时还刊登了葛特鲁德·斯泰因评论这两位画家的作品的论文；斯泰因的文章是作为散文中的后印象主义精神的证明发表的。哈丽·门罗的《诗刊》（1912年在芝加哥创刊）1913年发表了庞德有关意象主义的原则。“决不使用不必要的词，”庞德告诫道，并以一句名言把意象定义为“一刹那间便表现出思想和情感的复合体的东西”。在同一年里，斯泰因影响极大的实验性散文诗《柔软的钮扣》问世；美国历史上最重要的、独一无二的艺术展“军械库展览会”（其正式名称是“国际现代艺术展览会”）在纽约举办。“军械库展览会”使美国诗人接触到后印象主义、立体主义、表现主义和未来主义——并立即产生了影响。第二年《照相机作品》发表了米纳·洛伊的《关于未来主义的格言》一文。“热爱丑恶的东西，以便发掘出它那崇高的内核，”她写道，“未来只是从表面看才是黑暗的。跳入未来——便见它大放光明。”意象主义诗歌不久便出现在刊物里；“H. D.”（希尔达·杜利特尔）、艾米·洛威尔以及约翰·古尔德·弗莱彻出版了意象主义的诗集。然而洛威尔的作品不久便变得十分繁杂，难以归入任何一个流派。至于“H. D.”，她甚至在早期诗歌中就有太多的受压抑的自我表达用错位法改换成了对自然的表达，有太多的韵律方面的发明，以至她的作品难以符合通常编入选集的意象派诗歌的生动如画、客观超脱的模式。“把你的绿衣掷到我们身上，”她在《恐惧》中对大海喊道，“用你一片片的冷杉盖住我们。”我们可以引用查尔斯·雷兹尼科夫描写春天的（通常都未编入选集的）诗行再现意象派生动如画的诗风：“树枝的僵硬线条/被花蕾弄得模糊不清。”

在同一时期中，罗伯特·弗罗斯特发表了他的头两部作品《少年的意志》（1913）和《波士顿以北》（1914）；韦契尔·林赛发表了他最著名的诗集《威廉·布恩将军进

天堂及其它诗篇》（1913）和《刚果河及其它诗篇》（1914）；埃德加·李·马斯特斯发表了《斯蓬河诗集》（1915）；桑德堡完成了他的《芝加哥诗集》（1916）。1918年舍伍德·安德森发表了他关于农村生活的惠特曼式的优秀诗歌作品《美国中部歌曲》，如今很少有人读这部作品，部分原因在于安德森被归入了小说家之列。与其说这些诗人的作品在现代主义的范围之外，不如说现代主义在他们当中的构成颇不相同。举例说来，弗罗斯特采纳了传统的形式，但坚定不移地使用口头语言和日常生活题材；为此他被公认为现代主义作家，而且人们认为（甚至《群众》杂志也认为）他产生了革命性的 918 影响。然而在其他层面上弗罗斯特的作品的确是现代的；他那简单明了的词语表层在最轻微的阐释的压力之下便会分解，从而使他的诗变得可加以广泛的（即使不是无限的）解释。当然弗罗斯特诗歌的某些成分是与公认的这些特点相悖的。严谨的形式似乎驾驭了对怀疑与犹豫不决这一无所不在的主题的艺术处理。我们常常能从中获得慰藉。然而其他的力量（包括他对狄金森式谜语的喜爱和策略上的自贬）却破坏了这些稳定因素。如果说他的一些诗看起来是在申明某一坚定的宗教信仰，那么我们从他其余大部分诗中可以看出弗罗斯特实际上并不相信这种信仰。这样一来他部分诗歌所表现的坚定的决心就可能是虚假的。在《猎兔者》的结尾，他附带承认他对死亡毫不理解，突然打破了前面诗行从风格和结构上表现出来的信心。《在阔叶树林中》把自然过程表现为可以信任的东西，但后来该诗的抒情主人公似乎对自然操纵他的力量表现得十分反感。

就这样，在几年之内人们便见到各种各样的语言简练的意象派诗歌，歌颂美国人民生活的平民主义诗歌，措词精练并且具有普遍意义的乡土风情诗歌以及表现美国文化衰落的诗歌。不久达达主义和超现实主义诗歌也开始出现在杂志里。人们很快就见到了洛拉·里奇写诗表达对城市中的移民的同情（《少数民族聚居区及其它诗篇》〔1918〕），自然也看见了艾略特在《荒原》（1922）中拼缀的现代世界的普遍的破败图景。玛丽安·莫尔头两部作品《诗集》（1921）和《观察》（1924）的发表，确立了她后来对语言一贯的、具有代表性的矛盾态度——她谨慎细心地把引语和描写分散在诗行里，与此同时又自相矛盾地详细刻画了对自我的否认。

此时，哈莱姆文艺复兴已突然进入它的多产时期。它之所以可能如此部分原因在于异常的社会结构。在战争期间和战争之后，北方工业积极地招收南方乡村中的黑人。他们大量涌入北方，从而给哈莱姆注入了南方黑人文化。此外其他原因还有与马克思主义和社会主义政治以及文化理论之间富有成效的、影响极大的、相互争论激烈的联系，有更多可供选择的出版机构（尤其是一旦联邦政府停止执行它在第一次世界大战期间采取的禁止黑人杂志出版的政策之后），有感兴趣的白人（他们绝大多数都没有从三十年代的世界经济大崩溃中挺过来）的赞助，还有某种机会与社会混乱的结合，这种社会混乱常常产生了对写作的需求。

克劳德·麦凯的《哈莱姆暗影》（1922）以新颖、具体而且广泛得多的艺术手法描写了黑人的愤怒情绪。詹姆斯·韦尔顿·约翰逊的《美国黑人诗歌集》在同一年问世；919

作者在该诗集重要的序言中鼓励黑人诗人们寻找新形式来表现他们的经验。兰斯顿·休斯开始在诸如《危机》和《机遇》之类的刊物里发表他那些根据勃鲁斯歌曲和爵士音乐节奏写成的诗歌。这些推动力不久便在一系列作品中得到加强，例如康泰·卡伦的《肤色》(1925) 和《黑人基督》(1929)、休斯的《萎靡的布鲁斯》(1926) 和《给犹太人的好衣服》(1927)、约翰逊的《上帝的长号》(1927)、以及许多诗歌选集，包括艾兰·洛克的《新黑人》(1925) 及其精彩的引言和卡伦的《赞颂黄昏》(1927)。然而第二次世界大战之前由一位黑人诗人创作的一组特别有趣的作品，直到十年之后才产生巨大影响——这就是斯特林·A·布朗的《南方的道路》(1932) 以及他在三十年代发表在杂志上的另外20来首诗歌。布朗的第二部作品在当时遭到出版商的拒绝，直到1980年他的《诗歌全集》出版时才得以问世。

现代主义的许多重要流派的特点都强有力地集中体现布朗身上。罗宾逊的作品对现代社会环境的谴责、弗罗斯特诗歌的乡土气息和日常用语、工人阶级生活赋予桑德堡的力量、二十年代的诗歌经常见到的简练的语言与混合形式，都表现在布朗精确细腻的方言诗中。布朗在采用方言一方面借鉴了休斯的经验，但超过了休斯（而休斯又超过了詹姆斯·韦尔顿·约翰逊）；他采用方言是为了异常简练地表现对文化差异的一种具有讽刺意味的感受，表现在种族压迫之下对另一种不同的认识所感到的由衷的自豪。布朗的那些方言诗诗句跨行，韵律有多余的音节，把幽默与怨恨巧妙地糅合在一起，因此读来一点也不像其他任何人的作品。此外，布朗在不同的诗篇中使用方言的手法也极不相同，有时仅用于非常关键的一行诗，有时在组诗中对其节奏和作用加以调整。请看《斯科特有发言权》的开头几行，在这里布朗开玩笑地决定把当权阶级的脆弱性加以人格化：

白人呀白人，不要太劳累我心爱的女人！
因为我为我心爱的女人神魂颠倒，
你若虐待她，
我就把那泥沙撒
进你的汤碗里。

就在这期间，路易丝·博根也发表了她头两部作品《尸体》(1923) 和《阴暗的夏日》(1929)，立即显示出她用词典雅、简洁的诗歌才能。“我被选中但没人拯救，”她在《卡姗德拉》中写道，“尖声叫喊的天堂高高升起在人们头顶上/他们安置坟墓的地方并不在一声不吭的大地上。”与此同时E·E·肯明斯开始了他的诗人生涯，他把文字排列和语法的实验与富有浪漫情调的人道主义和偶尔作一点的社会评论结合在一起920（《郁金香与烟囱》〔1923〕，《&》和《XLI首诗》〔都发表于1925年〕）；华莱士·斯蒂文斯在其诗集《簧风琴》(1923) 中的诗篇《以C字母自诩的喜剧演员》、《星期日早晨》以及《浓云密布的海面》里，已开始了他毕生从事的有关想象力的现象学研究。在

现代诗歌中，肯明斯特别富有启发性，因为他表明单独依靠技巧就可以与情感保持很小的（从而不起决定作用）的距离，如像关于童年的这几行诗所表明的那样：

在宣人的
春天　　当世界充满泥土的
芬芳这位小个子
瘸腿的矮墩汉子

吹口哨　　在远处　　且很早

承让肯明斯的技巧与情感之间的这种不稳定关系，对许多现代诗人来说具有潜在的危害性。

这也是艾米·洛威尔结束其异常丰富多采和多产的创作生涯的时期。她于1925逝世。洛威尔作为自由体诗的捍卫者和敏锐地意识到如何唤起公众意识的诗人，也写了一些以富于机智、才思敏捷和充满激情而久负盛名的诗歌。她的声誉的建立一直是现代文学史上真正稀奇古怪的事情之一——似乎一方面是因为在她开始领导意象派之后庞德的态度变得十分傲慢，另一方面是因为批评家们一直关注她的外貌和健康。重新评价她的成就可以从《风信鸡指向南方》(1919) 这样一首情诗开始，该诗围绕着对亲切感的追求将自然世界一层一层地重新加以排列，预示了六十年代深刻的意象诗的出现：

我把你的叶子拨开，
一张一张地：
挺直的、宽阔的、外部的叶子；
那些较小的叶子，
触摸起来很舒服，有紫色的叶脉；
那些光滑的内部的叶子。
一张一张地
我把你同你的叶子分开，
直到你站起来像一朵白花。

然后我们来看一看洛威尔的一些业已被人遗忘了的有关社会和历史题材的诗歌，以便了解她所涉及的范围和她敏捷的才思。从她韵律自由的散文诗《坎·格兰德的城堡》(1918) 到长篇叙事诗《东风》(1926)，很少有什么题材也很少有什么类型的语言洛威尔不曾实验过而且掌握得十分娴熟。她获取的成就并非很容易就能预见得到；人们期望她的《关于现代主题的绯句诗二十四首》始终如一地保持意象派风格，但实际上并 921

非如此。这组诗中的一些诗篇具有残存的萨福诗歌所具有的那种令人难以忘怀的格言式的特点。

在二十年代和三十年代里，关于社会和政治的诗歌继续不断地向多样化发展并引起激烈的争论——最引人注目地表现在诸如《群众》、《解放者》、《新群众》、《动力》、《叛逆诗人》、《拉丁季刊》、《莫拉达》、《铁砧》、《党派评论》之类的杂志上，表现在诗人的个人专集以及诸如《我们积蓄力量》（1933）这样的诗集和《骚动》（1929—1931）的年度合订本之中，但实际上，它们还直接地或作为一种反应表现在这一时期的大部分诗歌之中。迈克尔·高尔德写了一些宣言，强烈鼓吹一种无产阶级的诗歌。洛拉·里奇在《红旗》（1927）用作书名的那部分诗里把复杂、美丽的意象与革命热情糅合在一起："犬齿般的冰柱直挺挺地悬挂在早已废弃不用的枪炮上。"赫尔曼·斯佩克特创作出一些矫揉造作的论辩性诗歌，它们具有粗犷的复调音乐的节奏：

……拖船，呜呜叫表现出它们令人震惊的自豪，
浮渣覆盖的水面在灯光下闪闪发光……
在那漂亮的弧光发出的短暂耀眼的强光中
奇形怪状的影子赫然耸现，给人以威胁，向前驶去。
……
萤火虫出来了
像空无一人、丁零当郎的有轨电车……
壁头已破损不堪。
这些艾略特，这些埃兹拉·庞德
演奏充满深切懊悔的爵士乐曲……
法西斯主义打呵欠，
黑色的死亡之坑。

理查德·赖特采用惠列曼的列举法写了一些充满强烈抗议的诗歌，其中包括《我看见了黑人们的手》、《流落街头的我们》、《我是红色口号》以及《死去的和被遗忘的众神的孩子》；肯尼思·帕琛把日常用语和激励人心的华丽词藻糅合在一起；肯尼斯·费林开始创作那些充满狂热情感、词藻过分华丽的惠特曼式的社会讽刺诗：

不会出毛病的婴儿面带那令人难忘的微笑，
防盗的婴儿，防火的婴儿具有反复施展过的魅力……
他与你在一起从瓶口一直到最终的借口。
……
在失去一切、需要一切的地方，一件件被遗忘的东西……
最终集合成一个伟大的胜利，一道彩虹的和平，一个霹雳的吻。

约翰·惠尔赖特把基督教与马克思主义结合起来，创作出一种有关基于政治的自我转变的幻想诗；他还以最复杂的语言清楚地描绘了经济萧条的大灾难。在他的《保罗与弗吉尼亚》中，引起工业扩张的贪婪四处可见："未被看见/一条饥饿的章鱼在地面下 922 爬行"；在《种植园的干旱》中，作者把《荒原》的环境加以改写，以展现特定的景色和历史背景：

天久旱不雨。
田地干成一片粉末
笼罩在烟尘之下。
沼泽地里长满了
正在闷燃的雪松
倒映在黑色的积水之中。
田里的犁沟
在黑人足跟后面
冒烟，仿佛锌头翻动了
土里的余烬。

格尼维夫·塔戛尔德写了一些有关她那个时代的社会和政治问题的诗歌，她通常特别注意妇女的社会状况。在《每个人的神秘变化》中，她谈到和平"由贫穷的妇女提供/出自她们心灵的贫困；为了精疲力竭的男人。"埃德娜·圣文森特·米莱经常发表政治题材的诗歌，以及一些颇有特色的、讽刺性的、有时是反浪漫主义的十四行诗；乔伊·戴维曼和穆里尔·鲁凯泽写出了主旨十分明确的处女作《致一位同志的信》(1938) 和《飞行的理论》(1935) —— 两部作品都是作为《耶鲁大学青年诗人丛书》出版的。戴维曼的经历正是当今评论家们为了贬低政治性诗歌的历史而经常援引的那种诗人范式；她继续发表诗歌和小说，但是最终却转而献身于基督教。然而鲁凯泽却终生都在创作有关历史和政治的诗歌。不过人们最终需要在具有社会意识的诗歌（包括那些把精力主要放在其他方面的诗人的作品）的全部范围内进行比较才行。例如查尔斯·亨利·福特编辑《勃鲁斯》和《观察》，就常被归人超现实主义流派；他的一首诗的结尾是"带左轮手枪的婴儿迫使飓风不得近身。"但他还写了《抗议》，在该诗中，一个黑人男子在肯塔基州一群滥施私刑的暴民面前说：

我现在爬上死亡之树

有许多张嘴的整枝钩刀
砍下叶片已枯死变黑的树枝。

我的眼睛有如欧鸥翱翔在
作为祷辞的十六片树叶下落的地方。

甚至华莱士·斯蒂文斯也在《猫头鹰的三叶草》(1936)中竭力调和想象与政治的要求，同时一种保守的逆反应则在南方诗人们中间形成。这些诗人在《逃亡者》杂志(1922—1925)上发表作品，他们包括唐纳德·戴维森、阿伦·泰特、约翰·克劳·兰塞姆、以923 及年青的罗伯特·佩恩·沃伦。从那时起人们便努力把泰特的诗作普遍化，把它从社会背景中分离出来，当作普遍存在的现代荒原的象征。事实上，南方当时绝望的根源，在于一种非常特殊的、值得保持和肯定的历史意识。想要更深入地理解南方对历史上的失败感受、它与国家的疏远以及与过去的联系，可以读一读泰特的著名诗篇《南方死难将士颂》(“墓碑听任他们的名字遭自然侵蚀/风呼啸而去却不曾唤起任何回忆”)——和戴维森的《山中的李》：“所有曾经是而现在不可能是的一切打击……我现在所做的不过是对一位死去的父亲/尽一个儿子的本分。”

兰塞姆诗中的问题也许稍大一些，因为他的确是在忠实于非常特殊的文化的基础上努力进行概括的。因此兰塞姆在《保持身体平衡的人》中努力调和荣誉与激情，并非所有当代读者都会认为是一个永不过时的、具有普遍意义的问题。人们普遍认为兰塞姆全神贯注于诸如死亡的无常与不可避免这样一些严肃的问题。更乏味的是，他对妇女显然感到很棘手，因为在他看来她们总是表现着肉体美的易逝与精神空虚的可怕。性差异就是导至他作品中普遍存在二元组合的对立。1974 出版的他的《诗选》的头两部分就分别以“天真无邪的鸽子”和“男人们气概”为标题。在对诸如《披斗篷的模特儿》之类的诗作出解释时，最终不能说它们具有讽刺的含义。在这首诗中，一位年青人是被(年长的抒情主人公)这样描写的：他想象妇女的“宽阔的额头意味着才智，”“她娇嫩的皮肤是天真无邪/而不是泛光的皮肉。”这位年长者把他的注意力转向“上帝的最古老的笑话，永远新鲜有趣；/事实上在最美丽的肉体中/不存在任何灵魂。”然而反过来，兰塞姆思想上不可避免的困扰却有助于我们去专心思考现代诗歌中关于性差异的政治见解，有助于我们去思考一种将所有被普遍接受的美国文学流派和运动重新加以排列的政治见解。

在这个时期中被称为“有关政治的”诗歌范围极其广泛，种类十分繁杂，以致“有关政治的”这个词的内涵一直不断地延伸，并且受到质疑。尤其是在二十年代和三十年代里政治题材根本没有明显的界限——从对性差异的反应到对法西斯主义的反应都属于它的范围。在当时的社会环境中，甚至对政治的回避本身也是诗歌的成分。

与此同时，过激的实验形式层出不穷，有时具有自觉的政治意识，有时却不然。1929 924 年，鲍勃·布朗发表了他的《1450—1950》，这是一些离奇古怪的、本能地解构的全息图式的诗歌。在他的创作中高雅艺术、严肃性、表现性以及文学性这些范畴都有丧失的危险。哈特·克莱恩的重要作品《桥》于 1930 年问世。这部组诗把有时是极端独特的措词(“玄武岩的表面拖着丛林的典雅/赭色的和阻拦猞猁的”)和对通俗文化的引

用（“低声唱着《我的肯塔基老家》和《凯西·琼斯》”）结合起来，企图建立一种最广泛的、神话式的文化。为了消除艾略特的影响，克莱恩写了一首充满幻想与乐观主义精神的长诗，把布鲁克林大桥用作超越的象征：

借助于束缚在一起的多股缆绳，这条拱形路
向上延伸，随光线改变方向，绳索飞翔
数英里张得紧紧的、穿梭流动的月光与
低声的奔驰共鸣，这就是钢丝的传心术。

这首显然是惠特曼式的诗歌也表明克莱恩采用了法国象征主义和立体主义的手法。

与此同时，尤金·乔拉斯编辑《转折》（1927—1938），发表宣言、拟声诗和超现实主义的实验性作品，如像《焚死》开头那几行诗：

噼啪作响的火焰和圆圈劈啪声和那
暴破声排枪呼呼声呼呼飞行声在沙坏中
这人站起来打呵欠他的双颊红光闪烁
他双手敲鼓似地笃笃叩击第一颈椎
他的头发闪闪发光它把非洲烧得通红
熊熊燃烧的禾束热得喘不过气来。

哈里·克罗斯比的一系列狂喜的、困扰人思想的、有时甚至是对女人表示厌恶的诗歌作品，在他死后于1931年出版。这些诗包括惠特曼式的赞美诗、激烈的长篇演说以及具体派诗歌。克罗斯比被迫记录下他能说出的有关太阳形象的种种变化：“1）要相信太阳这个词，它永远在我的脑子里燃烧。它既准确又敏捷。就其强度而言，它极端狂热。它是真知灼见不断的闪光。它是无懈可击与肯定回答的结合，是《红色的狼》与《金色的熊蜂》的结合，是疯狂与太阳神的结合。2）鸟御树叶、金免、手指脚趾、曙光之恋、野蛮人的火、抛物线法则、爱情睡衣、盾脐四周的毛发。”在同一年里，路易斯·朱科夫斯基为《诗刊》编辑了一期客观派特刊；1932年，一部《“客观派诗人”选集》出版了，从而掀起一个新运动，但该运动的成员在风格方面却少有共同之处。朱科夫斯基开始发表他的重要组诗《A》（1979）的一些部分。这是一首不受外界影响的复调音乐式的长诗，它把自传式的个人经历与历史事件相提并论。《A》有时受到攻击，被认为不关心政治，而我们现在才开始懂得，它实际上代表了一种特殊语言表达的历史和政治的介人。与客观派相联的其他诗人还包括乔治·奥本和洛林·尼德克尔，两人都以精湛的艺术技巧而闻名。在这整个时期之中，庞德继续发表作品扩充他的《诗章》；斯蒂文斯发表了另外两部作品《关于秩序的思想》（1935）和《带蓝色吉他的人及其他》（1937）；肯明斯、威廉斯、和劳拉·赖丁于1938年发表了诗歌全集。1943年艾

925

略特发表了《四个四重奏》，"H. D." 则开始创作她那规模宏伟的神话式的叙事诗《墙没有倒塌》（1944）和《歌颂安琪儿》（1945）。

赖丁值得特别提及，因为在现代诗歌中她的作品在某些方面颇为反常。她加在语言上的特别富有自我意识的压力，似乎会把她与一心致力于不稳定的语言实验的所有现代派作家联合在一起。然而她公开宣称，她的目标是要把她的诗歌的含义控制和限定到这样一个程度，以致没有其他任何一位诗人相信这是可能实现的。她在《风的成因》中写道："我们必须更清楚地了解我们是什么与我们不是什么。" 她认为诗能帮助我们摆脱感官的娱乐和历史的偶然性，引导我们获得最深刻的普遍的人类真理。她发觉她的读者不愿意合作，不用她所要求的阅读方式去阅读她的作品，而她自己又不能使诗完全顺从她的意愿，于是便停止了写作。如果要相信她的意图的话，那么读她的许多诗都需要对她的理论著作有所了解。然而她的其他诗却涉及到当时人们注意到的问题，因而更容易被接受。在《老虎》一诗中她提醒人们注意，她决不是父权制社会期望她做的那种女人：

比性欲来得早，不明显，
在记忆的看不清的面孔后面，
我内在的动物性苏醒过来。
当心我的温顺。
当心我提出的
种种见解。

最后，在四十年代里新一代作家开始发表他们处女作。玛格丽特·沃克的《为了我的同胞》（《耶鲁大学青年诗人丛书》1942 年卷）特别值得一提。该书由风格各异的三部分构成，它比其他许多混合性的文集都更清楚地说明了一种多元化的文本何以能准确有力地表现我们社会四分五裂、相互冲突的亚文化群。在第一部中，用重叠法写成的诗歌奠定在历史引起的人格分裂的基础上——充满狂喜的肯定与社会压迫的心理负担交织在一起。第二部采用爵士乐和民谣的韵律以及方言，以便给人民英雄、工人和流浪汉以机会作强烈的自我表现。第三部分颇成问题地把十四行诗体改为表现社会意识的诗歌，如同二十年前克劳德·麦凯所做的那样。最后，到 1946 所为止西奥多·罗特克、罗伯特·海登、约翰·贝里曼、罗伯特·洛威尔、格温多林·布鲁克斯、伊丽莎白·毕晓普和丹尼斯·莱弗托夫都发表了他们的处女作。

926

在任何一部充分体现这种多样性的选集里，现代主义都不会表现为单一的、前后一致的运动，它是一个不断变化的联盟与摈弃、创新与回潮的混合体，在这过程中新诗人经常发现其他诗人在其创作生涯中早已发现的东西。事实上现代主义仍然是颇有争议的领域。举例说来，如果我们考虑到现代主义革命的两个关键的（但并非普遍的）因素（第一，把诗歌语言的自我指认或者语言的全面联贯性当作明显的文化系统

来强调；第二，愈来愈不相信把单个的、统一的讲述主体等同于一首诗的声音所具有的可能性或政治智慧)，那么显然（至少有理由认为）现代主义的重要诗人是葛特鲁德·斯泰因。她的大部分诗歌都是在她死后才发表的（《蜜蜂活跃时节的葡萄树及其它诗篇》〔1953〕、《沉思集》〔1956〕），但她没有一首诗被选入1973年版的大部头选集《诺顿现代诗选》。

尽管批评家们集中精力探讨其他重要现代派作家的诗歌中包含的较激进的思想，但是没有哪一个作家的诗歌——无论是艾略特的还是庞德的——像斯泰因的诗歌那样彻底否定了所谓语言的描述功能而同时又探索它的表意力。斯泰因的创作生涯体现了文化符号学中的一个终身奋斗的计划，其总体不可能像现代派的其余大多数作家那样被自然化和通俗化。事实上，因为她的长诗依赖于逐渐增多的重复和变化，它们几乎不可能被有效地引用或编入诗歌选集。她的作品很难分门别类：有时是女权主义的，有时是女性同性恋的，但却完全不能归因于有一个人性化了的抒情主人公。她的作品比这个时期中其他任何诗人的作品都更单纯、更有力地集中探索了语言是如何起作用的。到1914年为止，她的作品在语言实验方面不仅领先于大多数现代派，而且也领先于大多数后现代派。这些也许就是她应该被视为却至今仍未被视为后现代主义诗歌的主要作家的原因。

当然斯泰因代表的仅仅是现代主义革命中的一些关键因素。然而她的作品，像这一时期中许多诗人的作品那样，同时综合体现了当时存在的众多倾向并且引发了其他倾向。她的杰作《渐渐鼓起的肚皮》（1915—1917）和《关于父权制的诗歌》（1927）可以归入女权主义诗歌、最激进的语言革新诗歌、努力将日常用语节奏引人诗歌中的诗歌、或与达达主义之类的运动密切相关的诗歌。这样一些分类系统是不可避免的，也是必要的。然而如果我们拒绝对单个诗人以及单个文本采用多种分类法，那么我们就会冒歪曲真相的危险。 927

把二十年代的哈莱姆文艺复兴诗人归入同一组而不考虑他们之间的差异，我们便能突出他们对黑人自豪感的强烈表现，并且认识到这种表现独立的和对抗的文化力量。但这样我们却压制了那些直接和间接地影响他们作品的某些其他重要的美学联系和政治联盟。例如把黑人诗人与表现地方色彩的诗人划分为两组，则会使我们对方言诗的政治意义视而不见，仅仅使它显得奇特有趣和毫无危害而已；如果不这样，我们便能把它看作反抗占统治地位的大都市文化的一种持续不断的传统。划分为互相排斥的类型也会歪曲艺术创新的历史。琼·土默尔的《甘蔗》（1923）将诗歌、散文诗、小说和戏剧对话混杂在一起，是现代主义混合形式的一大杰作，应当与同一年问世的威廉·卡洛斯·威廉斯的《春到人间》相提并论。然而人们也可以强调《甘蔗》中的意象主义成分，或讨论它的爵士乐节奏、它的立体主义错位法以及它对日常语言的运用。由于土默尔对自己的种族身份感到非常苦恼，他对自己被归入黑人诗人感到很气愤。

其他诗人对我们编写文学史时习惯采用的分类名称特别反感。例如劳拉·赖丁就反对把她归人提倡实验的现代派加以评述。兰斯顿·休斯，这位或许可以说是这个时

期最多才多艺的政治诗人，竭力把黑人所受的压迫同整个美国社会的贫困与种族岐视联系起来。人们很可能想看见他归入长期贯穿美国作品的平民主义传统。不把休斯与其他具有社会意识的作家联系在一起，就等于在通过文学史的形式坚持美国资产阶级为阻止工人阶级有效地组织起来而鼓吹的那种种族与文化的区分和对立原则（其中一些已被休斯本人表现在《犹太人的好衣服》〔1927〕之中）。用这种方式写作和教授文学史不是保持中立之举；这样做加强了美国社会最坏的特点（并且把这些特点当成超越历史的甚至是十分自然的东西）。

恢复该时期诗歌本来面目的第一步工作是尽量如实再现该时期的出版物——诗人们发表作品的期刊和（在某些情况下）把她们的作品汇集在一起的个人著作。作为客928 观实物，个人著作使人更强烈地感觉到作品对文化的干预和诗人的艺术发展历程。作品全集往往都很有价值（例如"H. D."的《诗集：1912—1944 年》〔1983〕包括了相当多不曾发表过的作品），但它们在某些方面却具有欺骗性。从罗宾逊到桑德堡、斯蒂文斯、米莱，一直到莫尔，许多诗歌全集都不齐全；而未编入全集的作品往往清楚地表明了诗人的发展变化——诗人曾追求而后来又抛弃了的方向。洛威尔的诗歌全集省去了她那些单行本的重要序言——这些序言阐明了她的美学目标并且为她诗歌作品提供了历史背景。而其他一些作家却没有发表过诗歌全集。举一个极端的例子，兰斯顿·休斯的《诗选》（1959）既不全又使人产生误解，一方面是因为它不是按创作和发表的先后顺序而是按主题类型来编排作品，但更主要的是因为它是在美国历史上的一段极端反动时期结束之后编成的，因而他那些思想更激进的诗歌作品大多被排斥在选集之外。这些诗歌作品中有一部分从来不曾编入他的书和小册子之中；它们仍然在当时的期刊里。直到《最后一本月球旅游指南》（1982）出版之前，米纳·洛伊的各种诗歌选集都没有把她那篇篇幅很长、从来不曾汇成编成书的组诗《英国杂种狗和玫瑰》收编在内。这组诗十分精彩地把个人神话与大众神话融为一体，然而多年以来它像诗人的其他诗作那样散见于《其他人》、《联系》、《扫帚》和《小淘气》之类的杂志中。洛伊的诗歌全集则令人遗憾地把她作品的字距（或行距）间隔安排和标点号全都规范化了。

也由于其他的一些原因，我们有必要考察这个时期的杂志——从只出版了一期的《着火啦!》（1926）到《猎犬与号角》（1927—1834），前者把革命的文化批评与艺术装饰的典雅一齐呈现在读者面前；后者的宗旨从表现南方乡土风情转变为宣扬人道主义，再转变为宣扬马克思主义。在它们推波助澜下创造的相互影响很大的文化中，小杂志不仅在其宣言中而且在相互评论中准确有力地表明了它们的办刊宗旨。尤其是在二十年代和三十年代里，从《现代季刊》、《猎犬与号角》到《勃鲁斯》、《叛逆诗人》、《联系》、《幻想》、《党派评论》以及《每月评论》，所有杂志都互相赞扬对方取得的成就，互相批评对方的弱点。甚至连《国际文学》（在莫斯科出版，但获得美国作家的帮助而且在美国发行其英语版）也详细报道了美国的小杂志；像《解放者》和《科斯莫斯》一样，《国际文学》也开辟了内容广泛的通信专栏，促进了相互影响和争论。

通过阅读这些杂志，我们也可以初步掌握一个时代的诗歌同其他作品之间那种具有重要意义的、辩证的和互相排斥的关系。如果一个人只阅读文学选集和诗歌著作，那么他实际上根本不可能认识到诗歌占据的领域有多么宽广——它所具有的社会的、政治的和美学的功能。夏洛特·帕金斯·吉尔曼创办了一种月刊，《先驱者》，并在这上 929 面发表她自己写的论文、社论、分期连载作品、以及诗歌。只读她的诗歌我们就会看不见在涉及到她的其他作品时她使用诗歌技巧的方式——她谈论的题目，她采取的态度，同散文相对比时在诗歌中可能使用的比喻和笼统表述的程度。与此相似，在阅读兰斯顿·休斯的《亚拉巴马州的基督》时联系其时代背景（它发表在 1931 年 12 月那期《当代》之中，这期用了大部分篇幅登载斯科茨伯勒案件，在这个案件中八个黑人因莫须有的强奸罪而被处死刑）则是一番与孤立地阅读该诗完全不同的文化体验。休斯的诗排印在这一页的正中，位于一个身上有三道圣伤痕的黑人的程式化的剪影之下。由林肯·斯蒂芬斯和一位辩护律师以及休斯本人所写的三篇关于斯科茨伯勒案件的文章排印在该诗四周。“基督是一个黑鬼”，休斯在这首诗中写道，“圣母马利亚是他的母亲”：

口里出血的
最神圣的杂种；
南方十字架上的
黑鬼基督。

显然这首诗旨在进行简短而含意极广的控告——宗教的、人道的和神话的控告，这是论文所不能企及的。从某种意义上说，这首诗说出了需要说的一切。但反过来这些文章又将这首诗植于一系列不可否认的、极其重要的历史事实之中——甚至神话也难以超越这些历史事实。与此相似，阅读《危机》和《机遇》这样一些杂志中的新黑人诗歌，也就是把诗看作整个社会批评和改造计划的一部分。还有一个问题：尽管《群众》(1911 -1917) 的办刊宗旨多变、思想激进、观点开明，但它经常发表爱情诗和非政治的描写性诗歌——它试图通过诗歌最宜于表达的、富有抒情意味的和能产生普遍影响的人道主义的作用来表明，激进的政治主张并不排斥其他种类的人类情感。事实上，正是由于有了杂志上发表的政治散文，其他这些人类情感在道义上才变得更易为人所接受。《群众》的印刷装帧精美绝伦。版面的美观增强了它的诗歌和散文的艺术效果。

在一些杂志中，甚至字体及其大小也很重要。温德姆·刘易斯在英国编辑的《疾风》发表宣言时采用的是特大粗体字，从而使每一句话都显出一种雄伟建筑物所具有的那种不凡气派。《观察》每一页都采用的混合字体，使每一页都成为一张引人注目的招贴，使诗歌成为每页版面结构的组成部分。这样一些技巧改变了语言和诗歌在文化中应起的作用，强调了它们能成为我们有形的和视觉的环境的一部分，从而使其获得

一种明显的物质的存在。许多文学杂志还刊登了绘画与雕塑作品的照片，因而激发起
930 一场艺术大革命，并促使我们注意文学先锋派与视觉艺术先锋派之间的异同。然而要掌握这一点并不容易，因为它与我们的专业训练是背道而驰的。事实上，需要尽心竭力去做的工作就是大量阅读这些杂志，仿佛它们本身就是前后联贯的混合体裁的作品，仿佛它们就是《甘蔗》或《春天和其它季节》之类的书（这些书把传统的体裁糅合或并列在一起）。然而逆反应很明显。例如《逃亡者》就几乎完全不要作品的物质存在；在五十年代里强烈影响保守刊物的审美标准尚未提出之前，它就采用中立的排印式样和版面设计，把它刊印的诗歌直接投入读者的想象之中。对于《逃亡者》来说，诗是一种精神现象，而不是物质现象。

如果我们广泛涉猎该时期的杂志，那么当时一些富有竞争力并能加强艺术效果的风格(在诗人个人的全集或加强文学经典权威性的选集和文学史著作中是看不见的)就会变得十分明显。在玛格丽特·安德森的《小评论》(1914—1929，最初在芝加哥编辑出版，因分期连载詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》而闻名遐迩）中，人们发现在我们看来一直是互不相干的论文原来却是并列在一起的。例如1916年，女权主义社论就同约翰·古尔德·弗莱彻论述意象派诗人的文章、洛威尔的方言诗以及意象主义散文同时并存；埃玛·戈德曼从监狱里发来了文章；庞德从伦敦寄来了作品；卡尔·桑德堡发表了几首诗；编辑部发表了论述劳工问题的社论。1917年，庞德在国外当了一年编辑，发表了艾略特、温德姆·刘易斯、福特·马多克思·许弗（后来称为福特）的作品；第二年，华莱士·斯蒂文斯和威廉·卡洛斯·威廉斯以及马斯登·哈特利与弗赖塔格—洛林霍芬崭露头角。在这些年头里，现代主义正值其鼎盛时期，诗歌革命似乎十分自然地承担起社会变革的义务；至少绝大部分文学运动和艺术革新都带有政治色彩。几年之内便开始出现不同宗旨的组合，读者不得不翻阅政治态度更为明确的杂志，才能看见类似的艺术使命与社会责任的结合。我们可以从中吸取的一个教训是：艺术革命不必与过激的政治活动束缚在一起。庞德与艾略特后来便公开地倒向法西斯主义和反犹主义；艾略特献身于宗教；庞德卷入本世纪最大的法西斯罪恶活动。第二个教
931 训是：艺术革命可与社会良心联系在一起——而它也曾一度确实如此。此外，虽然政治诗普遍被认为是乏味的和引起争议的，但事实上许多杂志都继续发表实验性的、语言修辞复杂的、显然是现代主义的政治诗。

在二十年代和三十年代里（在我们的教科书一成不变地讲述的历史之外）起作用的东西，是一种如果我们不妥协和背叛便不可能认识到的东西——即自然出现的、旨在抵抗的联合的政治行动。无论是在这个时代转瞬即逝的出版物里，还是在《群众》这样著名的杂志里，知识界的自由主义的热情和如今似乎难以为我们所理解的社会构型都是显而易见的。在许多这样的杂志里关于女权主义运动的诗歌、关于失业者的诗歌、关于农场里的绝望情绪的诗歌、关于工业生产场所的诗歌、以及关于黑人自豪感的诗歌，同时在一起出现。即使在赢得选举权之后女权主义运动分崩离析时，激进派杂志仍然在二十年代和三十年代的整个时期里继续给妇女问题以特别的关注。虽然许多左

派男士们认为女权运动不如发动全面的社会革命重要，但是激进派杂志仍然设法让女权主义问题得到热烈讨论，从而扶植了一大批女诗人。编辑妇女诗人和黑人诗人特刊，而且在平时各期中也发表她们的诗作，在我们当今的许多范围内也仍然不容易。而在这一时期单独的普通文学实践中，这样的联盟则经常得到重新肯定。《妇女参政主义者》转载了《群众》上的一首诗。《群众》的编辑马克斯·伊斯曼为克劳德·麦凯的《哈莱姆暗影》(1922) 作序。"国际工人阶级"出版了迈克尔·高尔德作序的兰斯顿·休斯的《新的歌》(1938)，该书初版就印行了一万册。

从这样一些例子我们可以看出，为什么设法重新肯定一部部排斥在现存的文学经典之外的作品是不够的，尽管这种排斥可能是严重的而且是无法辩解的。仅仅追寻反映我们自己破损形象的过去虽然容易，但一点也不令人满意。因为有某种聚合性更大的和革命性更广泛的东西在通俗文化与高雅文化的合并过程（这是本世纪最初几十年里左派出版物的特点）中起了作用。

自然这是有先例的。在 19 世纪下半叶里，惠特曼创造了一种为大众的、民主的诗歌。在十九世纪九十年代里，乡村平民主义出版社发表了成千上万首诗歌，这是为创造另一种文化所作的部分努力。像埃德温·马卡姆和威廉·沃恩·穆迪这样一些诗人所写的诗，则与社会问题密切相关而且富有批评性。埃德加·李·马斯特斯和卡尔·桑德堡是在激进派潮流的影响下成长起来的，这些潮流明显地反映在他们的诗中。简 932 言之，甚至在广泛的诗风革命开始之前，人们已经感觉到有必要进行文化变革。

关于十九世纪晚期和二十世纪初期的权威历史著作相当精确地记载道：这个时代是一个巨大变化的时代，其显著特征表现为新的大移民浪潮、为满足消费者需要而进行的生产转向、大规模广告宣传的兴起、通讯网络的扩展、第二次工业革命的到来、收音机和电影以及汽车的出现。文学史学者们倾向于赞成这样的看法：文化变革的速度和程度使人们感到困惑和烦恼。然而正如历史学家们表明的那样，迅速变化带来的消极后果不是仅仅关于存在的；它们是物质方面的，我们有必要了解这个时期，理解那个物质现实。

改革的时代在二十世纪开头几十年里结束。像厄普顿·辛克莱的《屠场》(1906) 这样的书所揭露的腐败现象导至了新法律的制定。然而法律上的改革却不一定是已实施的改革。本世纪实际上是在与上一世纪有关的一连串帝国主义行动计划中开始的，具体说来就是对菲律宾民众造反采取的种族灭绝镇压——威廉·沃恩·穆迪在《一支迟疑时期的歌》中表达了对这些事件的抗议。在国内，类似的行动计划是在西部地区执行的；到 1910 年为止，美国军队对大平原上印第安人的屠杀和镇压已基本上完成。在南方，法律规定剥夺黑人的公民权。在东部和中西部地区，农业更加高度地机械化，大量人口正从农村流入城市，从而把人们集中在更容易引起不满的环境中。从 1860 年至 1914 年，纽约市的人口从八十五万增加到四百万，大概有一半都居住在经济公寓里，而其中一些公寓是老鼠大批出没的地方。几十万个年龄在十至十五岁之间的儿童在矿山和工厂里每周工作六十个小时。1914 年，三万五千工人死于工伤事故，十万工人终身

残废。1919 年，在宾夕法尼亚州的炼钢厂里一个成年工人在酷热的高温环境中每周工作六天，每天干活十二小时，所挣得的工资仅够维持生存而已。有时工资减低到仅够维持生存的水平以下。工人举行罢工，警察或军队便采取武力镇压。就在同一年，在科罗拉多州拉德洛，国民警卫队放火烧毁了煤矿罢工期间建立起来的帐篷城；罢工期间经常都有男子遭到杀害，而这一次十一个孩子和二个妇女被烧成灰烬，因而引起公众的强烈抗议。同时，在 1911 年，一位名叫弗雷德里克·W·泰勒的人提议在工厂实933 行劳动力分工，这样便没有一个工人能独立制造出一件完整产品。生产被分成多项简单劳动任务，工人可以互相交换。对于新来的移民这似乎是一个理想的制度；劳动迅速地商品化并失去人性。在第一次世界大战这场由经济原因引起的欧洲列强之间的竞争中，我们目睹了现代社会结构的首次大暴露；一百万人死在战场上；二百万人死于饥饿与疾病。

二十年代期间出现了一些颇为有限的改进，这是因为一些人认识到，在某种程度上共同分享全民族的财富将会增强社会稳定性，从而确保长期的利润。然而"爵士乐时代"并未激起每一个人的舞兴。在二十年代期间平均每年有二万工人死于工伤事故。哈莱姆文艺复兴与三 K 党的死灰复燃同时发生；到 1924 年为止，三 K 党的成员已超过四百万。当然这个时期也取得了一些重要的社会成就，最显著的是妇女在 1920 年赢得了选举权，从而结束了长达一个世纪的斗争。然而贫困却四处可见，尤其是在南方，甚至在三十年代的经济大萧条袭来之前。

因此，在十九世纪末和二十世纪初，当埃德温·阿林顿·罗宾逊开始写诗表现美国生活的空虚时，他并非仅仅表达了他个人的绝望感。他是在对实际的社会情况作出应，开创现代主义的一个重要流派，这个流派不仅转变成了表达抗议的文学和表现绝望的文学，而且令人困惑地集中体现在两位类差别很大的诗人的作品中。在艾略特的《普鲁弗洛克的情歌》(1915)、《荒原》(1922) 和《空心人》(1925) 中，罗宾逊的看法完美而又反常地获得非常引人注目的论述和十分可靠的抽象表现。然而罗宾逊的看法也表现在罗宾逊·杰弗斯在二年代、三十年代和四十年代里所写的一系列关于人类空虚无聊的诗歌作品之中，这是一种不以能恢复的神话为基础或者最终没有明确肯定的诗。在涉及具体历史事件的短小的抒情诗和长篇寓言叙事诗中，杰弗斯描绘出了一个狂暴的自然世界：如果把人类从地球上统统赶出去的话，这个世界将大大获益。他的第一步行动是力劝人类不要处处以自己为中心来考虑问题。在提出过激的解决办法方面，杰弗斯先于那些预示了在大灾变之后的景象和关心生态问题的当代作家。

在解释笼罩大部分现代文学的幻灭感时，人们通常强调可靠的、共同的宗教信仰业已丧失，对人类理性力量的信心业已丧失。根据这种权威的论调，在经历了尼采的怀疑论之后留存下来的一切，差不多已被达尔文、弗罗伊德和马克思的不断增强的影934 响和第一次世界大战的经历（政府和中产阶级的极端虚伪、预示世界末日恐怖景象的堑壕战大屠杀）完全毁灭了。当然在许多知识分子看来，弗罗伊德是引起特大兴奋的一个源泉，然而愈来愈残酷的社会体系（在不安全的劳动场所和肮脏的城市环境的强

烈影响下）却不只是使人理想破灭而已。诚然，日常生活比思想文化史充满了更多的变化和矛盾，但是几乎可以肯定地说，它造成了诗人们感觉到的导致变化的许多最强烈的压力。

尽管诗歌是一种反传统的东西，那么为什么它在再现日常生活的方式方面比小说和非小说散文慢一些呢？答案也许在诗的社会功能方面——在它先于现代派的松散结构中所占的地位方面。在提倡一种模糊的理想主义的崇高风格之时，在增强对精神优越性的信念以及对雅文化同政治无关的信念之时，经常发表在发行量极大的杂志（从《美国杂志》、《世纪杂志》、《科利尔周刊》及《星期六晚邮报》到《哈泼斯》和《大西洋月刊》）上的高雅诗歌，传递给读者一个特殊的信息：无论历史发生什么变迁，某一超越物质世界的永恒价值的王国总是对那些有资格接近它的人们敞开着大门的。这说明诗歌是按照社会的结构来加以准确有力的阐释的——这意味着脱离社会的现代诗歌史不过是在重申高雅诗歌在现代主义革命之前所持的思想立场。因此，如果想象现代主义已完全地、永远地改变了诗歌在社会结构中的地位，我们就大错而特错了。在高校文学研究这个学科内讲授的现代文学史往往证明了完全相反的情况。

要想懂得根据理想化的诗歌理论观点编写的现代文学史，我们需要在《荒原》首次震惊资产阶级读者大众过去了六十年以后才作出一个结论，一个唯有现在才能作出的结论。围绕这位或那位现代派重要作家的文本进行阐述的历史表明，对现代诗歌的种种阐释不仅是可变的，而且在某些重要方面还可以是完全相反的。在许多读者看来，《荒原》似乎只是一个稀稀落落的拉圾场，一个用来堆砌文学典故和城市混乱与衰亡的意象的垃圾场；其他人则从中看出部分立体主义拼贴艺术或表现主题的复调音乐手法。事实上，强调无形式的种种阐释与强调形式的种种阐释都有文本的充分支持。我们现在倾向于强调该诗是对一种新的神话综合的追求。其部分原因在于艾略特后期作品的宗教特点影响了我们对他早期作品的阐释。然而在我们现在看来这首诗既是革命的、打破传统准则的文本（它有助于不连贯的拼贴艺术手法成为现代文学感受力的核心），又是一个保守的、甚至反动的文本（它描绘出现代生活的多面性，只是为了谴责它并向 935 我们强调对早期信仰的再次系统阐释）。如果我们退后一步思考现代诗歌的阐释历史，那么我们将看到几乎每一位重要诗人都曾受到过类似的矛盾解释。有时争论是这样进行的，似乎这样一些问题是能够得到解决的，似乎这不过是一个确定这些诗歌本身内在的、根本的性质问题。然而如今似乎愈来愈清楚地表明，这些问题是不可能解决的——一旦这些东拉西扯的阐释流行起来，它们便可以被再次利用起来，以适应不同代人的和不同社会阶层的历史需要。我们已经认识到现代美国诗歌包含着内在的矛盾成分，我们还必须认识到，我们能够而且已经把我们现代主义的过去的诗歌用于非常不同（甚至矛盾）的目的。

于是，随着新的运动对已经存在的写作实践的进一步阐明，现代主义一直在不断地被重新建构。因此，在《逃亡者诗集》（1928）和论文集《我将站稳我的立场》（1930）中紧密团结在一起的“逃亡者”们，把诗歌形式方面的传统情趣与反对工业化

的平均地权论糅合在了一起。平均地权论借鉴了农村组织和社会倡议的历史，却把它向那些立场多半都很保守的人们再次加以明确的阐述。这群作家中的一些成员，包括兰塞姆、泰特和沃伦，给了强调非历史的文学分析的新批评以原动力。在这样做时他们利用了艾略特的一些批评论文，从而加强了一种学术倾向：把孤立的现代主义文本视为一种纯粹的审美对象，对它进行语言分析而丝毫不涉及社会影响和批评。因此文学理论与现代主义革命基调明显地背道而驰，暗中把不连贯的现代主义诗歌与高雅传统中的理想化的诗歌观融为一体。

对作品进行这样复杂的重新编排和重新合并所产生的局部后果和全部后果往往是我们看不见的。让我们举一个可悲而又颇有讽刺意味的结果为例，那就是埃兹拉·庞德作品的幸存。从 1941 年到 1943 年，庞德在意大利广播电台广播了几百页见解独到的讲话。直到 1978 年这些讲话的全文才公开出版（《埃兹拉·庞德讲座：第二次世界大战广播讲话》），虽然在此之前他的许多篇讲话已四处可见。我们只要说这些亲法西斯主义的、尖刻的、反犹太主义的讲话（所讲的主题事实上早在 1914 年就开始出现在他的诗歌和散文中）往往是可鄙的就足够了；如果说仅仅是讲话就能构成背国罪，那么这些文本是符合大多数有关定罪的标准的。探索这些讲话与庞德其他政治著作和《诗章》之间的复杂的多元关系（学术界的批评家们长期禁止谈论的关系）可能会成为今后十年中庞德研究的中心论题——这是有助于我们更深入地认识诗与权力之间的普遍关系的一大进展。然而第二次世界大战之后，庞德的那些讲话没有全部公之于众，一些诗人和评论家为庞德辩护，他们说庞德主要是一位诗人，不应当受审。他们用以说服人的理由是当时仍然具有说服力的关于诗歌的假定：诗是一个对人无害和虚弱无力的王国，与历史没有联系，没有能力引起真正的变化。这假定对十九世纪末叶和二十世纪初叶的高雅传统影响极大，但颇有讽刺意味的是，这假定正是庞德本人曾致力推翻的东西。

936

从 1910 年至 1945 年之间创作出的诗歌提供的教训是：这一切未必是正确的，因为诗在本质上不一定与政治无关或与历史无联系。但这教训在相当长一段时间里未被人们发现。在整个二十世纪中，诗的社会功能一直是争论的中心内容，而它的政治含义仍然有待讨论，正如任何关于诗歌史的著作必然表明的那样。我们还必须进一步认识到，在过去二十里已经超过了学术界划定范围的文学经典名单的逐渐扩大，就是这场争论的扩大，即争论谁创作了值得铭记不忘的诗歌，哪些读者值得考虑，我们评价作品所依赖的审美标准和社会标准是什么，哪些种类的论文和什么主题构成了诗论，在不同流派的诗人之间存在着什么样的相互竞争与相互促进的关系——简言之，不仅争论诗的社会意义和政治意义，而且还要争论我们对诗的解释。关于这个时期的一切阐释，包括那些声称超越政治的阐释，都必然加入这场争论并且表明对这些问题所持的观点。

卡里·纳尔逊 撰文　　曾令富 译

罗伯特·弗罗斯特

罗伯特·弗罗斯特是一个机敏的诗人，喜欢狡黠的自我嘲弄，常常语含讥讽，对 937
于大多数的同时代人充满了轻蔑，并且乐于让善感的读者误认为他们理解了自己的诗。他近四十岁时第一次出版的两部诗集（《少年的意志》〔1913〕和《波士顿以北》〔1914〕）使他声誉鹊起，在此之前他一直不为人们赏识。这也许是他成名以后好出风头的原因。这种好出风头的狂热最后损害了作为诗人的弗罗斯特。正如威廉·H·普里查德所说的那样："在他生命的最后二十年中，他的诗歌创作第一次变得次要了，而他作为一个公众人物、空谈家、名人和文化使者的事业却成为了头等重要的工作"。弗里斯特晚年的生活和后期诗歌中的种种表现对他在学术评论界的声誉不利。评论家们更欣赏T·S·艾略特、埃兹拉·庞德和华莱士·斯蒂文斯艰深的作品，而不那么看重弗罗斯特表面上明白易懂、不那么需要阐释的田园诗。

然而，即使弗罗斯特的公众声誉同他在批评界的声誉十分抵牾时，一些最敏锐的读者，例如兰德尔·贾雷尔、罗伯特·佩恩·沃伦、莱昂内尔·特里林和W·H·奥登，在他们重要的论文中大致都指出，"真正的"弗罗斯特并非是那个在美国各地向热情的听众朗诵他浅显易懂，带有道德寓意的诗的慈眉善目的老人，而是一个复杂的、甚至难懂的诗人，一个具有非凡力量和持久重要性的作家。最近一些年来鲁本·劳尔、理查德·普瓦里耶和威廉·H·普里查德进行的全面深入的研究最终解决了这样一个问题：弗罗斯特是否可以算得上一个与艾略特、叶芝等人同一等级的重要诗人？答案是肯定的。他半个多世纪的辛勤笔耕留下的大量作品中，有数十首诗篇已经成了美国人 938
文学记忆的一部分。这些诗同所有有价值的诗一样，具有多层的寓意，从各种角度去理解都可以读得通。也许更重要的是，弗罗斯特的诗读后令人久久不能忘怀，给人以安抚、慰藉、以及一种世界的完整感。正如兰德尔·贾雷尔在他著名的弗罗斯特评论《致冷漠的人们》中所说的那样："当你读到弗罗斯特的诗时，你就会非常明白世界在一个人心目中是什么样子的。"能做到这一点并不那么容易。

《少年的意志》同弗罗斯特的许多作品一样，受到华兹华斯的诗歌传统极大的影响，华兹华斯坚持认为诗人是"以个人的身份向人们讲话"。华兹华斯同柯尔律治以及其他

浪漫主义作家一起，敦促诗人们使用口语的表达法，并且在可能的时候，将日常的、甚至微贱的意象撷入诗中。浪漫主义作家想要将诗歌与民间传统联系起来。弗罗斯特的诗歌语言源于新英格兰农民的口语，吸取了其特殊的用词和句法，这使他的作品汇入了华兹华斯和柯尔律治1798年出版《抒情歌谣集》以来的各种诗歌主流中的一支。

强调以口语入诗的倾向在维多利亚和爱德华时代减弱了。当时的作家对使用句法倒装、赘词（例如丁尼生把草称为草本植物）和拉丁语源的词汇一类的技巧有兴趣，欣赏以这些技巧装点门面的诗歌——那些夸张、甚至单纯追求修辞效果的作品。在弗罗斯特刚刚开始现写作的二十世纪最初的十年里，G·K·切斯特顿和艾尔弗雷德·诺伊斯都是最受欢迎的诗人，他们松散、吵闹的韵律和浅薄的诗歌语言（例如，《哦！风儿剥去了受到侵扰的树木的外衣！》）与日常语言的节奏和实质相去甚远。乔治时代的诗人（爱德华·马什、W·H·戴维斯、爱德华·托马斯、埃德蒙·布伦登和其他人）在二十世纪二十年代已长大成人，他们与老一辈的作家相决裂，在作品中偏爱现实主义的、乡村的题材，采用直率明白的日常语言。在爱德华·马什著名的《乔治时代诗集选》广泛读者欢迎的时期，（该诗选在1912年至1922年之间连续出了五版），弗罗斯特正在英国。他当时的一位密友爱德华·托马斯是一位在马什的诗选中被举为典范的诗人。然而，弗罗斯特并没有染上乔治时代诗歌的情感浅薄、思想内容无聊、虚假的质朴之类的毛病，而是吸取了这一时代的诗歌的长处。

的确，弗罗斯特并不把自己视为任何流派中的一员，而是喜欢夸耀自己的独创性。939 他对一个朋友自吹道："我用词比华兹华斯更贴近日常生活"。他在书信、文章和演讲中宣扬他自觉的诗歌理论，不断提到他称之为"有意义的声音"的原则。照威廉·普里查德的说法，"有意义的声音"可以有两种读法：或者是强调"意义"，或者是强调"声音"。"有意义的声音"建立起相对的两极，而意义在两极间来回运动，或侧重诗的音乐性，或侧重诗所表现的意识。弗罗斯特认为一首好诗在被读者理解之前，就向读者"讲述"了一些东西了（艾略特也说过类似的话）。他在给朋友约翰·巴特利特的信中写道，要想聆听"有意义的抽象声音，"最好的办法是去"听切断谈话的门后面传来的语声"。在弗罗斯特看来，一个诗人必须学会"把具有不规则重音的有意义的声音熟练地加进整个规则的韵律节拍中来获得节奏"。这番话并非是什么新鲜见解：诗人们一贯就知道步格只是抽象的概念，在理论上的步格节拍之中可以加进日常谈话的节奏。这里，我们以弥尔顿《失乐园》中的一节（3·1—6）为例：

欢呼，神圣的光，上天最初的创造，
或者称你为永恒的光，与上帝同在。
如此称呼是否有所亵渎？既然上帝是光
必定永恒地住在不可接近的
光明之境，也就是与你同在，
你灿烂的光辉并非创造而成。

(Hail, holy Light, offspring of Heav'n first-born,
Or of the Eternal coeternal beam.
May I express thee unblamed? since God is light,
And never but in unapproached light
Dwelt from eternity, dwelt then in thee,
Bright effluence of bright essence increate.)

如果我们以严格的抑扬格来标出这一节诗的音步，就会发现第一个词“Hail”不应该重读。第五行中的“dwelt”一词也是如此。“offspring”一词两个音节前重后轻，与抑扬格的原则相悖。如果迁就格律，把这个词念成前轻后重，那又念走样了。在第一行中的“of”要放在“Or”的前边才合格律。第三行中的“thee”应当不占音节，成为一个非重读音。事实上，理论上的步格与口语没有多大关系。那么，诗歌是理论原则与语言实际运作两者的结合。杰勒德·曼利·霍普金斯把这种普通的诗歌手法称为“有裂缝的节奏”，俨然是他自己发现了这种技巧。弗罗斯特发表了“有意义的声音”这一术语来界说以前的诗人们早就在采用的、他自己也在运用的技巧：从日常用语不规则的旋律中提炼出诗歌步格的听觉基线。弗罗斯特真正的独创性在于诗歌的实际创作，他把有意义的声音运用于新英格兰的乡村口语，这种方言在他之前还不曾入诗。

在弗罗斯特最早的诗作中，我们就可以发现他的理论的实际运用，例如《害怕风暴》一诗：

当风在黑暗中与我们作对，
挟着雪撞击
低矮房屋的东窗，
野兽压着嗓子在吠叫，
“出来！出来！”——
要出去就不得不经过一番内心挣扎，
唉，是的！

940

(When the wind works against us in the dark,
And pelts with snow
The lower-chamber window on the east,
And whispers with a sort of stifled bark,
The beast,
“Come out! come out!”——
It costs no inward struggle not to go,
Ah, no!)

第一行写得就很漂亮，体现出与无韵抑扬格相抵牾的口语节奏（按抑扬格的原则，“the”和“in”重读，而“when”和“wind”则不重读）。“When the wind works”以其重重的头韵在我们的听觉中留下的是扬扬格的感受。这一行同时也有微妙的模仿效果，其节奏和声音暗示出风的运动，以及说话的人在这种天气出门的心情。第七行最能体现弗罗斯特的本色，其中“costs”一字的口语用法（以及其古怪又抽象的否定式直接宾语“no inward struggle”迷住了读者的耳朵：“It costs no inward struggle not to go”。在弗罗斯特以前，英美诗歌里还没有这种用法。

《少年的意志》和《波士顿以北》是弗罗斯特最好的诗集中的两本，集中的诗共同定认了他的田园世界。弗罗斯特曾在中学任拉丁文教师，这段经历对他并不是一点没有益处：他的诗显示出他对忒奥克里托斯、维吉尔和其他一些作家所代表的田园诗传统相当熟悉。约翰·F·莱伦在《罗伯特·弗罗斯特的田园诗艺术》这篇见解深刻的长篇论文中，以弗罗斯特的诗为出发点，提出了自己对田园诗体裁的界说。他写道：“田园诗是对乡村世界各种态度的一种特殊的综合……这一陈述是对田园诗体裁恰当的定义。只要诗人能站在一种特别的立场上—— 以乡村居民的身份将具有天然景物、纯朴谦卑的人民的乡村世界同充斥着握有权力、腰缠万贯、天真尽失的人们的外部大世界两相对比，从这种对比的角度去描写生活，田园诗才会显得富有生命。”这就是说，田园诗人本人并不是为邻人写些质朴的诗歌的乡下人，他自己并不是天真纯朴的。他把注意力转向乡村是为了寻找象征、意象和具体的事例。他相信乡村代表了普遍意义上的人类社会。他把诗中的世界限定于一个具体的地方，选择其中不同的事物来阐发他的思想。田园景物的意象虽然撷取于狭小的范围之内，但是又超越了自身的局限，有力地（并且以一种自相矛盾的方式）扩展出去，含蓄地象征着外部大世界。

在《少年的意志》中有一首颇精致的诗《收割》，从各方面来看，这首诗都是弗罗941斯特作品中典型的田园诗：

林子外，一片寂静，只听见一个声音
在跟大地絮语，那是我的长镰刀；
它低诉些什么，我自己也不太清楚；
也许谈到这会儿真热，那阳光的照耀；
也许谈到怎么四周没一点声息；
难怪它说话，声气是那样地轻。
它并没有梦想不劳而获的赏赐，
或是从小仙人手里得到意外的金银。
对于真心的“爱”（它把洼地的牧草堆成
一行又一行，难免夹杂一串串尖穗，
还惊动了鲜绿色的小花蛇一条），
过了头的“真理”，就成为编造。

"事实"，才是"劳动"的最甜的梦。

长镰刀在絮语，又留下要翻晒的干草。

诗中的叙述者是一个挥镰干活的农民，尽管（正如理查德·普瓦里耶指出的那样）周围一定还有其他许多声音：风掠过草地的沙沙声，鸟儿啾啾的叫声，也许还有一台拖拉机在远处隆隆开动，而农夫只听见镰刀的声音。他是一个具有彻底的人本主义精神的农夫，坚持认为在创造意义的过程中他自己的作用至关重要。这个并非寻常农夫的叙述者思索着自己割草的声音，猜想着声音的意义是否就是由有声显示无声："也许谈到怎么四周没一点声息"。最后他找到的一个世俗的答案并没能解答问题，但是却让提问的人安下心来："对于真心的'爱'……，过了头的'真理'，就成为编造"。到现在为止，一切都还好。割草（写作/讲话/思想）这一事实并不需要美化修饰，它活生生的存在是不容质疑的。工作就是快乐，工作本身就是报酬，本身就具有意义。这也很好。但是在寓意丰富、带有总结性的倒数第二行中，弗罗斯特别坚持认为，'事实'，才是'劳动'的最甜的梦。的确，一桩事实毕竟不是一件有形的物体，不能像一块石头一样，让约翰逊博士一脚踢起，向他的朋友博斯韦尔显示物质的存在。事实是梦，是莎士比亚称为"空虚的无物"的东西。弗罗斯特又一次出其不意地让读者的期望落了空。

弗罗斯特的许多诗都让读者产生了自己"读懂了"的错觉，而实际上并不是那么回事。弗罗斯特在《收割》一诗中同他在许多早期田园诗中一样，邀请读者进入他的世界，并且说"我不会走太久。——你也来吧"。而我们一旦进入他的世界，就会意识到走出来不是一件容易的事。诗人只能把我们引向复杂的意象：柴堆（《柴堆》），在田野中拿着草耙的男人（《撒种》），呆在自己的房舍中不能自理家务的老年男子（《一位老人的冬夜》）和阴暗的森林边缘（《雪夜林畔》）。阐释诗中描写的各种体验的任务留给了读者；而诗人就像《收割》中的农夫，干完了活，心满意足地离去，让干草"翻晒"。诗人的工作不是去阐释作品。他的意象从"真理"中得来，而"真理"无非是"一场梦"，尽管是甜蜜的梦。诸如柏拉图、托马斯·阿奎那、或者毕晓普·贝克莱之类的唯心主义者倘若地下有知，一定会以他们不同的方式为弗罗斯特喝彩，因为他不让实在的"事实"居于支配一切的地位。 942

尽管弗罗斯特隐约地显示出唯心主义的倾向，他却认为自己是一个注重现世和"事实"的人。同乔治时代的人们一样，他视自己为现实主义者，注重实际，强调虽苦犹笑的精神和美国式的斯多葛主义。《波士顿以北》和《山间》(1916) 流露出一种强调局限性、注重现实的哲学。他在《约束和自由》中写道，"爱有大地可以依赖，/有山丘和手臂围绕"。在《白桦树》中，他说："地球是适合爱生长的地方"，并且又加上一句："我不知道还会有更好的地方"。弗罗斯特和他精神上的祖先拉尔夫·华尔多·爱默生不同的是，他并不觉得有必要盘旋向上，飞升到外层空间的某个地方去。这并不意味着他反对有关天国的东西，对精神领域不感兴趣；正如詹姆斯·M·考克斯指出

的那样，弗罗斯特的诗"成为了让想象力的杠杆充分发挥作用的支撑点，换句话说，在他的诗中，我们脚下的大地似乎十分坚实，不需要再抹上一层象征的色彩"。

弗罗斯特的局限感在早期诗集中那些描写新格兰农场生活、充满剧烈冲突的诗篇中表露无遗，例如《雇工之死》、《家庭坟地》、《希尔太太》和《熄灭了，熄灭了——》。在《家庭坟地》中，我们看到的是一场紧张的家庭冲突：在婴儿死去之后，夫妻在沉默之中进行着一场斗争。谁对孩子的死负责任这个问题像一缕黑烟，悬浮在他们呼吸的空气里。心神错乱的妻子在楼梯间停下来，向外凝视孩子的坟墓。她的丈夫掘坟时使那么大的劲，让她本已充满忧伤的心更加受不了。他工作得有条不紊，"片片砾石在空中飞舞"。在弗罗斯特诗中严酷的乡村世界里，人和自然被各种复杂的因素联结在一起，去完成命运预先规定的一切。在这方面，弗罗斯特显示出一种天生的保守主义倾向：他从来没有赞美理性（在《熊》等诗中理性更被奚落了一番）；人们没有控制事物发生发展的能力。人只能安于接受。失去孩子的父亲说道，"三个多雾的早晨和一个雨天/可以让人建造的结实的桦树栅栏烂掉"。在《熄灭了，熄灭了——》中也有类似的感慨。叙述者在看到一个年青人惨死于链锯之下以后淡淡地说："就此完啦，无能为力了。"年青人的家人也同样抱着忍受命运的态度，不过这种态度并非无情："那943 些人呢，因为死去的/并非是他们，于是各人去干各人的事了"。

在以上各诗中，田园诗情调并不明显。例如《熄灭了，熄灭了——》一诗的标题就是用典，它出自莎士比亚的句子，作者不可能是农民诗人。这个标题让读者联想到麦克白在妻子自杀身亡之后那段著名的独白。对于莎士比亚剧中这位悲剧主角来说，人生最终只是一场虚无："它是一个愚人讲的故事，充满了喧哗和骚动，却找不到一点意义。"麦克白并没有理解死亡的意义，也不明白他对他妻子的死负有责任。而弗罗斯特诗中的男孩却"明白一切"。他知道在农村失去一只手的男孩就不得不在生活上依赖他人。他知道，由于失去了一只手，他的生活已经发生了意外的、根本的变化。弗罗斯特同前人维吉尔和忒奥克里托斯一样，从乡村的、"纯朴的"角度去评论更广大的世界。他诗中的象征、乡村神话和戏剧性事件具有丰富的寓意，这使他能通过作品中狭隘的时空去评论普遍意义上的人类状况。人们会因此认为弗罗斯特事实上相信乡村是一个完整的世界，即使这个世界并不比城市优越。至少，他显示出了对乡下人的顽强精神的赞赏，即使农村生活要求人们付出相当的代价，例如通过《希尔太太》或《家庭坟地》中心神错乱的妻子所表现的那样。

弗罗斯特与他的现代主义诗歌同道艾略特、庞德、叶芝或斯蒂文斯不同的是，他并不是在完成一部部作品的过程中逐渐"发展"的，也就是说，把他的一首好的早期诗（例如《收割》）和一首好的后期诗（例如《善为利用》）放在一起，我们并不会发现其手法、风格、甚至主题有什么明显的不同。的确，就整体而言，弗斯特作品的质量随着他诗人生涯的推移，随着他作为公众人物的声望的提高而渐渐下降。在 1928 年《西去的溪流》出版之后的年月里，人们越来越不容易从一堆堆蹩脚的诗中搜寻到深刻有力的作品。然而弗罗斯特几乎到生命最后一段时间都有好的作品问世，这些作品可

以和他早期好的诗媲美。从他的几首后期的诗作（《善为利用》、《凋零的花》、《定数》〔根据早期诗《白色》改写而成〕、《指令》、《绸缎帐篷》、《采摘星星一类的东西》）可以得出一种可能的解释：当弗罗斯特开始想到他为他艺术付出的代价时，他写下的诗就显得更加有力，更加敏锐了。

莱昂内尔·特里林是强调弗罗斯特诗歌阴郁面的第一人。在纽约举行的弗罗斯特八十五岁生日晚会上他首次指出："我得说我心目中的弗罗斯特与他众多崇拜者心目中的弗罗斯特不是一回事。他不是一个以浅显明白、易于为大众接受的诗作来反对典型 944 的现代诗歌实践的诗人，而是恰恰相反。他不是一个对现代人在人类生活面前表现出的痛苦的惊愕没有同感的人，而是恰恰相反。他不是一个通过肯定传统的美德、质朴、虔诚和情感来抚慰我们的诗人，而是恰恰相反"。特里林接着把弗罗斯特比作索福克勒斯，"人们之所以挚爱这位诗人……是因为他直率地表现人类生活中可怕的东西"。

特里林注意到弗罗斯特一些最好的作品（例如《定数》、《与夜相识》和《荒凉的景色》）骨子里那种悲怆、那种对于恶的暗示，与卡夫卡的作品没有什么两样。的确，《定数》中把一个古老的论点——宇宙间定数的存在证明了上帝的存在——完全颠倒了，并且向我们显示了可怕的一幕场景：一受伤的蜘蛛在枯萎变白的花上杀死了一只白色的飞蛾。"这又怎能不让人对黑暗的定数为之胆寒？"他问道。"为之胆寒"一字与它的拉丁词根的词义"变白"遥相呼应。如果把弗罗斯特视为一位只会提供朴素的真理和美国智慧的诗人，那就无异于傻瓜。

因为弗罗斯特的文字易读就认为他的作品易懂也是错误的。甚至《春池》或《一条未走的路》等描写乡村景色的诗也会十分难懂。这些诗表面上却会让人觉得很容易理解。《一条未走的路》是弗罗斯特最受欢迎的诗篇之一，值得细细分析：

深黄的林子里有两条岔开的路，
很遗憾，我，一个过路人，
没法同时踏上两条征途，
伫立好久，我向一条路远远望去，
直到它打弯，视线被灌木丛挡住。

于是我选了另一条，不比那条差，
也许我还能说出更好的理由，
因为它绿草茸茸，等待人去践踏——
其实讲到留下的来往足迹，
两条路，说不去差别有多大。

那天早晨，有两条路，相差无几，
都埋在还没有被踩过的落叶底下。

啊，我把那第一条路留给另一天！
可我知道，一条路又接上另一条，
将来能否重回旧地，这就难言。

隔了多少岁月，流逝了多少时光，
我将叹一口气，提起当年的旧事：
林子里有两条路，朝着两个方向，
而我——我走上一条人迹更少的路，
于是带来完全不同的一番景象。

945 最后三行常常被脱离上下文单独引用，并且成为了现代诗中脍炙人口的句子。这几行诗的含义一般都是这样解释的："生活常常展示两条道路供我们选择：一条是平坦的道路，另一条是人迹稀疏的崎岖道路，这后一条是特行独立的路。弗罗斯特鼓励读者跟随他，踏上那一条不同流俗的道路，因为这一选择给他带来了完全不同的一番景象，也就是说，诗人的特行独立是他幸福与成功的根源"。这段释义尽管不算细致，但还是总结了众多（也许大多数）读者对这几行诗的理解。在公众面前和接受采访时，弗罗斯特本人也鼓励这类误读。不过，我们还有应当听取 D·H·劳伦斯的劝告，要相信作品，不要相信作者。细读一下全诗，我们会发现诗中的旅行者面对的是两条极为相似的道路，作者一再表明了这一点。旅行者先向一条路望去，然后又转向另一条，"不比那条差"。的确"讲到留下的来往足迹，/两条路，说不上差别有多大"。仿佛是怕读者还不懂他意思，弗罗斯特第三次指出："那天早晨，有两条路，相差无几，/都埋在还没被踩过的落叶底下。"那么，我们又如何理解最后一节呢？我猜测弗罗斯特这个狡黠的讽刺家的意思大概是这样的："当年老时，我像所有老人一样，要把自己的生活涂上一层神话的色彩。我会像所有人那样，假装是走的那条人迹稀疏的道路。但是我是在撒谎"。弗罗斯特重复使用"我"（"I"）。该字多次与夸张的"叹一口气"（"sigh）相押韵。弗罗斯特想要让读者知道他想要说的话——他选择那条人们不常走的路是一通谎话，因此他叹一口气。

《一条未走的路》同弗罗斯特的许多作品一样，并不容易阐释。诗人在同一篇作品里给我们展示了相互冲突的阐释途径，引诱读者一会走上这条路，一会又走上另一条。《收割》、《撒种》、《白桦树》、《两个看两个》、《修墙》、《磨石》和《拾树叶》——这些诗每一首都是以各自的方式讲述一个发现的过程，理查德·普瓦里耶称这一过程为"认识的工作"。在弗罗斯特诡诈多变的诗歌实践中，认识之路是曲折的，并且不能保证最后有结果，加上弗罗斯特这位向导又"一心想让你迷路"。这句引语出自《指令》一诗，这首后期的诗可以被视为通往弗罗斯特的想象国度的路线图：

现在退出这一切对我们损失太大，

退回那没有细节、变得简单的时间，
燃烧，破损，坍塌，
犹如风雨中坟地里的大理石雕塑，
房屋不成其为房屋
农场不成其为农场
城镇不成其为城镇。

读者似乎完全不能真正接近这块湮灭在时间里、埋藏在语言中的圣地。诗人是我们的考古学家和向导，而他从地下发掘出的圣杯（这首诗?）不过是儿童游戏房里取出的高 946 脚杯一类的东西。尽管弗罗斯特是成年人，他却玩得像小孩一样投入。正如赫利孔山上有诗神们饮用的灵泉，这片想象的土地有一条小溪流淌：

你的目的地和你的命运是
这座房屋边的溪流，
像清泉一般冷冽，靠近它的源头，
那样高尚，那样独特，只是静静地流。

我们可以从这些动人的诗句里听见弗罗斯特对他那个时代的诗歌不恭敬的评论，显然他认为当时的诗歌低劣、缺乏独创性，并且煽动激烈的情绪，而他自己的诗则不同，具有一种深刻的、独特的恬静。他从来就好教训人，他给世界下达了一条《指令》。对他来说，诗是控制日常生活的混乱的一种手段；正如他常常爱说的那样，诗“短暂地遏制了混乱”。在一个日益喧嚣嘈杂的时代，一个开始安然接受停滞不前状况的时代，弗罗斯特的诗无疑是一剂良药。这就是弗罗斯特最本质的东西。他就像《指令》中那个完全靠不住的向导，机智而又狡黠地引诱他的读者到溪边隐秘的游戏房，然后揪住不存疑心的追随者的衣领说：“喝下去，超越混乱重新变成整体”。

---

① 《收割》和《一条未走的路》两者诗采用方平先生译文。不过此处《收割》一诗的译文有一字与方译不同：方译倒数第二行的“现实”（“the fact”）改译为“事实”。

杰依·帕里尼　撰文　　李毅　译

埃兹拉·庞德和T·S·艾略特

埃兹拉·卢米斯·庞德1885年10月30日生于爱达荷州边陲的采矿小镇海利，1972年11月1日在威尼斯去世。他葬于威尼斯附近圣米歇尔岛上新教徒的墓园，在他
947 坟墓的周围躺着其他一些把威尼斯视为精神故乡的异国人。1890年，庞德在欧洲旅游时第一次去了威尼斯，以后他常常重访这座城市，他晚年的大部分时光是在那里度过的。他的第一本诗集《灯光熄灭之时》是1908年在威尼斯出版的。1945年庞德被关押在比萨附近美军俘虏营期间写下了《比萨诗章》，其中一些最动人的段落就是对威尼斯的回忆，当时他认为自己再也见不到这座城市了。在回忆1908年的威尼斯时，庞德说道："凡事总有开始也有结束。"

托马斯·斯特恩斯·艾略特1888年9月26日生于密苏里的圣路易斯，1965年1月4日病逝于伦敦。按照他生前的愿望，他的骨灰葬在东科克的萨默塞特村圣米迦勒教堂的墓地里，这里是他的祖辈居住之地，十七世纪他们才从此地移居新大陆。教堂的纪念碑上镌刻着这样的箴言："在我的开始里孕育着我的结束"，"在我的结束里包含着我的开始。"正是这些箴言构成了《四个四重奏》(一首描写诗人个人经历和历史感的组诗)第二诗章《东科克》的基调。

庞德和艾略特的诗人生涯似乎都遵循着同一标准模式：移居国外，自我流放、回归美国体验之前的"本原"。在事业开始的阶段，他们就同前辈作家亨利·詹姆斯一样，痛切地感到美国文化的"肤浅"和褊狭。对年轻的美国诗人来说，本世纪初那一阶段特别让人绝望。瓦尔特·惠特曼之后的一代人中没有产生独具特色的美国诗人，二十
948 世纪初的诗歌选集里充斥着可以称之为"学院派浪漫主义"风格的纤弱作品。在许多年以后回顾起这一时期时，艾略特回忆说，当时的英国诗歌缺乏时代气息，然后又说道："那时完全没有美国诗人"。如果我们读一下庞德和艾略特十八岁左右写的诗，就会感到这些诗作多么缺乏创新，尽管他们师法的对象不同，毛病却是相近的。庞德以后回忆说，他当时"醉心于盖尔特语言和风格"，在这方面他仿效的榜样是早期的威廉·巴特勒·叶芝：

我听到轻柔的风穿过
静谧的森林寻找我，
我看到轻柔的风越过
静谧的大海寻找。

艾略特的风格更接近于尼生，并且同样也有明显的模仿痕迹：

露珠还在藤蔓上颤抖
我就采摘花儿送你，
野蜂还没飞来吮吸蔷薇
花儿就凋谢了。

两位诗人都逐渐意识到，要摆脱风格上的樊笼，就必须离开美国社会和文学圈子。

当时留在国内创造美国自己的现代主义的作家，常常把移居国外的同行视为美国现代主义这一伟业的敌人，认为他们的自我流放是背弃美国文学传统。威廉·卡洛斯·威廉斯就是一个好例子。他感到艾略特早期诗歌的"学究"气会窒息"土生土长"、出自天然的美国文学，他视艾略特为文化叛徒，以此摆脱他自己的孤立和落伍感。在长篇史诗《佩特生》的第一集中，他"嫉妒那些逃跑/并且能够奔向/外部世界的人——"。那些人走了，留下他和他的同伴们去完成从美国口语中提炼新的诗歌语言的艰巨任务。他掀起的国际风格和美国本土现代主义之争，在年轻诗人们必须明确自己目标的时代也许是需要的，但是从半个多世纪以后的今天来看，我们可以说庞德和艾略特在许多方面同威廉斯和斯蒂文斯一样"美国化"，而威廉斯和斯蒂文斯同庞德·艾略特一样"国际化"。庞德选择了欧洲，是因为他觉得欧洲在文化上给予他的刺激是美国所没有的，然而，终其一生他的个性在本质上都是美国人的。甚至他晚年悲剧性的、并且或许是不可宽恕的错误也是以美国的名义犯下的。从他早期讨论美国文学和社会的文集《我的祖国》(1912)，自传体作品《并非深思熟虑的话》(1920)，一直到描写美国历史的诗章，庞德自始自终是一个侨居在外的美国人，一个只有一个祖国的人。《我的祖国》第一部分一开始就是："美利坚，我的祖国"；结尾处他写道："如果一个人的事业要求他移居他国、自我放逐，那么让他愉快地忍受或享受他的放逐。同时，对一个美国人来说，与中国人或印度人同化、大概同变成和自己相近的英国人、法国人或欧洲其他国家的人差不多一样不容易"。在许多方面，庞德都与十九世纪一些确信自己肩负文学和社会使命的伟大诗人有相似之处。他的使命是"让欧洲熟悉惠特曼……让美国更深刻地理解欧洲传统之美"。 949

艾略特的"美国化"不那么明显，但是其程度并不比庞德浅。庞德是在1920年和威廉斯的论战时提出这种说法的。他称威廉斯是新到的"外来客"，因此可以不偏不倚，可以在美国的环境里生存下去，而他和艾略特却是深受美国病毒的侵染（"艾略特的

情况也许比我还糟——可怜的家伙"），因此他们必须"日夜与这种疾病斗争"。庞德虽然移居国外，但是至死都是一个无法无天的美国人，而艾略特却与英国文化同化，最后在形式上成了一个英国公民。他于 1927 年入英国籍，并且据说他看重英国王室 1948 年授予他的殊勋勋章（英国文职臣民所能得到的最高奖励）更胜于同年他获得的诺贝尔文学奖，也许这是因为亨利·詹姆斯也得过殊勋勋章。但是艾略特知道他自己就像他评论詹姆斯的那样，"走到任何地方都是一个外国人"；并且正如他相信只有美国人"才能真正地欣赏詹姆斯"一样，不理解艾略特对美国风物和历史深切的依恋，就不能真正欣赏艾略特，因为美国景物和历史是他后期作品、特别是《四个四重奏》的想象力的源泉。

埃兹拉·庞德的祖父撒迪厄斯·科尔曼·庞德是显赫的威斯康星州商人，曾任过代理州长。埃兹拉的父亲是霍默·卢米斯·庞德。霍默与纽约市的伊莎贝尔·韦斯顿结婚不久就迁往爱达荷，在那里他在美国土地管理局当注册员。埃兹拉两岁时全家迁回东海岸，1889 年霍默·庞德被任命为位于费城的美国造币厂的助理化验官。埃兹拉·庞德就读于当地的学校，然后于 1901 年进入宾夕法尼亚大学。一年以后，他在大学里认识了同校读书的威廉·卡洛斯·威廉斯，日后威廉斯成了他最亲密的"诗友"。1903 年庞德转入汉密尔顿学院学习罗曼语学语言，并且开始写一些日后收入《灯光熄灭之时》(1908) 的诗歌。在汉密尔顿的时候，他读到了托马斯·洛弗尔·贝多斯的《死神的笑话书》，他把下列的段落标上记号，四十年后他在《比萨诗章》里又回忆起这些诗行。

950

　　　　我发出
模糊的低语，你对古代的鬼魂交谈，
它从久远的岁月中走来，
没有人能讲他的语言……

庞德终生的工作就是把古代幽灵的话语翻译介绍给世界，也许他还在汉密尔顿读书时，就第一次动了写一首规模恢弘的史诗的念头。

1905 年庞德返回宾夕法尼亚大学，读罗曼语言的研究生。就是在这时候他结识了希尔达·杜利特尔。杜利特尔以后加入了庞德领导的意象运动。1906 年得到硕士学位后，庞德在欧洲度过了一个夏天，研究西班牙戏剧家洛佩·德·维加。当回到宾夕法尼亚大学后，他感到自己与老师的狭隘的鉴赏力和语言学上的兴趣越来越格格不入。1907 年他中断研究生的学习，去印地安那州克劳福维尔的沃巴什学院任教。在那里呆了不久以后，他就开始把自己视为"流亡者"。写于这一时期的《在囚禁中》的开头几行总结了他当时的心情：

我想念我的同类，
哦，我知道四周有不少的人，
友善的面孔，
但是我想念我的同类。

在沃巴什呆了几个月后，他被解除教职，原因是他被认为行为不检点，同巴黎拉丁区的艺术家没有两样（其中包括与一个潦倒的女演员有越轨行为）。1908 年初，他渡海去了欧洲，在威尼斯过了一个夏天之后，就在伦敦居住下来。同年 12 月，他的第二本诗集《今年圣诞节期间的双周聚会》出版。就在这个月里，出现丁这样一则广告：1909 年初将由埃兹拉·庞德硕士讲授“南欧文学发展简介”。庞德觉得他终于发现丁适合自己生活和写作的地方，他很快就同 W·B·叶芝建立了卓有成效的友谊，照庞德的话说，叶芝“工作的目的不局限于一时，这在活着的人中间是仅见的”。他在给朋友威廉斯的信中说道：“我走进实干的人群之中，在那里我找到了自我。”“伦敦，可爱的老伦敦，真是个适合诗歌创作的地方”。 951

庞德非常佩服叶芝，但是他认识到必须摆脱十九世纪九十年代叶芝的诗风对他的影响，因为这种影响让他的许多早期作品晦涩散漫。1908 年到 1914 年他在诗歌创作上获得长足的进步，这是一个不断走向清晰、准确的过程，一个走向直抒胸臆的风格的过程。他很高兴地看到叶芝也在朝着同一方向努力。然而这一过程并非一蹴而就，他第一本重要的诗集《人物》（1909）里的许多诗作没有选入 1926 年出版的《人物：诗歌集》。具有讽刺意义的是，没收人的诗歌中有一首虽然标题为《反对现代诗中的朦胧》，使用的语言却同它所攻击的朦胧诗一样过时。在庞德 1912 年以前写的诗里，我们可以发现许多贯穿他整个诗人生涯的思想，但是他在表达这些思想方面却很少达到他 1912 年以后的高度。

在他的这些思想中有这样一种观点，那这是现代诗人随时可以重新体验古代神话的生命力，因为神依然与我们同在。《树》（1908）一开始就是“静静地站着，我是林中一棵树”，这里不使用明喻是庞德很典型的作法；形变依然是可能的，现代诗人可以体验形变，也可以让我们感受到。我相信庞德之所以把这首诗留在《人物：诗歌集》里，并且作为这个集子的序诗，并不是因为他看重这首诗的风格，而是因为这是他早期对于一个贯穿他整个诗人生涯的信念最好的自由。与这一信念相关的是庞德对于“人物”的想法：他认为当代诗人可以把自己设想为历史上或传说中的人物来进行古今之间的对话。这种方法的一例是《咏圣诞节，仿维永诗体》，在这首诗里，庞德采用了十五世纪诗人弗朗索瓦·维永最喜欢的民谣体，模仿维永的笔调，同时又表现了他自己现代人的境况，并且诗中的迭句（“请去年的鬼魂喝酒”）是从十九世纪但丁·加布里埃尔·罗塞蒂的著名译诗《已故名媛谣》的迭句（“去年白雪今安在?”）演化而来。《已故名媛谣》原作者是维永，因此一行迭句就在维永、罗塞蒂和庞德三诗人之间建立了联系。数年以后，庞德在《诗章》第一首里把这一方法运用得淋漓尽致。这首诗重

述了《奥德赛》第十一章里奥德修斯去阴间的故事，该诗叙事有文艺复兴时期拉丁文译者的简炼笔法，其风格则借鉴了盎格鲁撒克逊史诗。斑斓的历史色彩使我们可以从复杂的历史和文学角度来观察这位现代奥德修斯式的诗人。

952 对古代文学的迷恋和对复活古代幽灵及其语言的渴望，是庞德早期诗歌和早期评论的核心，有一段时间他“考古”的兴趣似乎超过了创新的欲望。在他第一本批评文集《罗曼斯精神》(1910) 的序言里，庞德提出“所有的时代都是同一时代”的论点；他呼吁文学批评“应当用同一天平去估量忒俄克里托斯和叶芝”，这些思想都预示着艾略特在《传统与个人才能》(1919) 中将提出的观点。然而，在《罗曼斯精神》的正文里，他的清新的思想常常被语言和传统的治学方法弄得晦涩不明。类似的问题在《诗集》(1911) 里也很明显。从许多方面来看，在庞德所有作品中，这部作品是走得最远的，这部分是由于在完成书稿的最后一刻，他“神经质发作，或变得过分吹毛求疵，结果就删去了较为粗糙的诗作”，这些删去的作品是以现代为主题的。《诗集》中的一些诗是对历史上的大师们的卓越模仿，用庞德的话说，这些诗作“依时间的顺序记录下了心路历程”。然而就整体来说，这部作品却因为语言雕琢浮夸而显得不那么出色。不过，他不久以后就克服了这种毛病，这多少还得归功于小说家福特·马多克斯·许弗。福特坚持认为诗歌应当像现代最优秀的散文那样，用字简练准确。当福特读《诗章》时，他笑得在地板上打滚。根据庞德的记载，福特这一滚如同一剂良药，“至少让我节省了两年，或许更多的时间。这一滚让我重新认识到我真正的目标，那就是（同比我更年轻的诗人们一道）运用活的语言，尽管我们现在还没有一个人比福特更会运用自然的语言”。庞德的座右铭很快变成了“诗歌必须写得同散文一样好”，他所说的散文是指福楼拜和乔伊斯的文字。诗歌一定不能脱离“活的语言，除非是为了更高层次的简洁”。

这种向更现代的语言和观念转变的倾向首先在庞德的批评文字中显现出来。1911年至 1912 年之间，他发表了一系列的文章，称之为《我搜集奥西里斯的肢体》。在这些文章里，他讨论了认清一个作家或一段文学时期的主要“优点”、然后把这种“优点”移植到当代经验里来的必要性。《我搜集奥西里斯的肢体》中既有评论又辅以说明他的论点的诗歌实例，其中最重要的一首是盎格鲁撒克逊时代的《水手吟》的精彩移译。这首诗虽然是模仿远古的风格，但也具有当代诗的强度和情绪。“翻译”对庞德来说是一种能动的手段，可以积极地沟通过去和现在，而在这一过程中两者都受到影响。罗伯特·弗洛斯特曾经评论说：“诗就是在翻译中失去的东西”。而庞德则正相反，他希望发现“诗的哪一部分是‘不可摧毁的’，哪一部分在翻译中不会失去”。

953 正如《我搜集奥西里斯的肢体》的体裁所显示的那样，庞德相信批评与诗歌创作是密不可分的。在以后的一篇文章里，他把批评分为五类，按次要到重要的顺序列出。第一类是“通过讨论来加以批评”。这一类包括我们通常视为文学批评的文章，从应时的书评到对普遍性原则的陈述。其中包括庞德数以千计的书评、短论和数量巨大的信札，所有这些文字都与庞德感受到的时代需要息息相关，必须参照着当时的文学背景

才能理解。第二类是“通过翻译来批评”。这一类不仅包括《水手吟》，还包括旨在向一种文化解释另一种文化的汉诗和拉丁诗的英译。第三类是“通过运用某一历史时期的风格来批评”。这一类反映了庞德这样的信念：对诗人最后的考验是他认识和重塑传统风格的能力。庞德的主要诗作是一座博物馆，里面展示的是各种在传统基础之上加以再创造的风格，这些模仿是更新过去明确现在的重要手段。第四类是“通过音乐来批评。”这一类表明了庞德对他称之为“诗中音乐”（左右诗中语言词义的音乐）的重视。不管人们如何评价庞德对音乐理论和作曲的涉猎（他写过两部歌剧），他在这些方面的尝试也是一种批评。最后，第五类也即最高层次的批评，是“创新的批评”。庞德所有的重要作品都可以归入此类，因为他写的一切都是某种形式的创造性批评。这种对“批评”的宽泛的理解，常常使他的作品有一种教训人或虚张声势的口气，并且他后期的批评冲动显得荒谬可怕；不过，这种冲动也是使他的文学的主张具有高度连贯性的根本原因。庞德作为一个诗人一批评家的才能在意象运动中得到了充分发挥。《回答》（1912）是一部承前启后的作品，里面的一些诗则明确显露出我们现在称之为“现代主义”的痕迹。《一个妇女的画像》口语体的直截了当的句法，和《返回》的舒展自如的节奏（叶芝曾赞扬该诗“有机的韵律”），赋予《回答》以他以前的作品所没有的独特色彩。在附言里，他宣布未来将属于一个新的诗歌流派——意象派。庞德发明这个“流派”，是为了扩大他和他的朋友希尔达·杜利特尔的新诗的影响。当杜利特尔给芝加哥的《诗刊》投寄一组她精心构思的诗作时，庞德刚担任该刊物的“国外编委”不久，他坚持要她签上“希．杜．意象派诗人”这样的字样。两个月以后，这些诗登了出来，他接着发表了《意象派》和《一位意象派者提出的几条禁例》，意在给予这个运 954 动以理论的说明。这些文章里提出的口号和原则对二十世纪诗歌发生了深刻的影响。

1．直接地表现“事物”，不论其是主观的还是客观的；

2．绝不使用无助于陈述的词；

3．关于韵律：按照词组的音乐节奏，而不是按照机械的节奏写作。

意象派以及出自意象派的漩涡派同大多数批评理论一样，都是对已经蓬勃发展的实践的跟踪总结。这一点我们从庞德讲述他如何写下著名的意象派诗《在地铁车站》（“这些面孔在人群中出现；/潮湿、黝黑的树枝上的花瓣”）的两段文字中就可以清楚地看到。第一段是他1913年6月写的，在这里他如实地叙述了强烈的视觉体验是如何转为同日本的俳句类似的诗行；第二段要长得多，是1914年9月发表的一篇讨论“漩涡派”的文章中的一节，这段文字也为“单一意象的诗”提出了缜密的理论。

庞德1914年出版的选集《意象派诗人》标志着他对意象派的兴趣的最高点。1914年以后，这场运动变得“流行”起来。对受叶芝影响的诗人来说，“流行”一词是贬义的，因为他们已树立了一种观念，认为伟大的艺术属于少数人。当美国诗人艾米·洛威尔开始效法意象派时，庞德把已经显得不太纯正的意象派称为“艾米派”，自己则转向了别的方向。但是意象主义对他的诗歌语言有着深远的影响；对威廉斯和斯蒂文斯也是如此。同时，意象主义也长久地影响了他对诗人使命的认识。从他的事业一开始，

庞德就认为诗人是物质世界后面种种辉煌玄妙的境界的阐释者。现在这种新柏拉图主义的信念可以通过具体明确的语言，通过“明晰的细节”来表现。

然而，意象运动只是庞德 1912 至 1915 年之间极为活跃的诗歌活动的一个方面。浏览一下《光荣》(1916) 的内容，我们就会对他作品的主题与时事的密切联系，以及对他卷入当时社会生活和思想领域的活动的程度有深刻印象（不过在这种卷入中，他常常持嘲讽的态度)。他这时对中国诗的兴趣也引人注目。1913 年美国东方学的先驱欧内斯特·芬诺洛萨的遗孀把她丈夫的文稿交托给庞德，因此引起了他对东方的兴趣。她在此之前曾见过庞德，也读过他的诗，她一定是感到他的新风格与丈夫生前研究的作品十分合拍。从芬诺洛萨对中国表意文字的分析中，庞德不仅发现了他对具体细节的新信念的依据，而且发现了一种通过并置将意象扩展到更大规模的方法。这使诗人有可能写作“意象派或漩涡派的长诗”，而同时又没有传统长诗中通常存在的那种不那么紧凑的过渡性段落。庞德对日本的能剧印象深刻，因为能剧常常“通过动作和音乐”，围绕单一的意象展开。以后他开始翻译能剧。他也借助芬诺洛萨从日本学者那里得到的注释，动手译中国诗。1915 年他把他的诗歌翻译结集出版，题名为《中国》。《中国》中许多诗的主题是战争、流放和孤立，通过这些诗，译者间接地表达了对既要摧毁社会的旧秩序和也会破坏“新文艺复兴”的大战的看法。

在为庞德 1928 年出版的《诗选》所作的序言中，艾略特称庞德是“我们时代中国诗的创造者”。这句话的意思是每一时代都通过翻译过去的作品而重新创造过去。并且庞德在粗通汉语之前就对中国诗有一种特殊的兴趣。如果我们把二十世纪的学者 H·A·贾尔斯和庞德两人对同一首诗的翻译比较一下（这时庞德也许还没有看到芬诺洛萨的文稿)，艾略特的观点就很清楚了：

静了，窸窸窣窣的丝绸声，
大理石铺的院子积满灰尘。
地上不再传来足音，
落叶堆满了门庭……
因为她，我的骄傲，我的美人儿已逝去，
如今剩下我，在无望的痛苦中煎熬。

窸窸窣窣的丝绸声不再响了，
灰尘飘浮在庭院里，
没有脚步声，树叶
被风吹成一堆堆，静止不动，
她，我心中的欢乐，在叶下长眠：

一片湿叶紧贴在门槛上面。

贾尔斯的译诗是蹩脚的，是依现代的诗歌风格译的。而庞德在他的译文里已经最终摆脱了这种风格，这种风格不能忠实地反映原诗的韵味。庞德不拘泥于原文，用词直截了当，“不再响了”（discontinued）一词似乎缺乏诗意，让人诧异，但又恰到好处。而结尾则有意象派情调。这一切都重新创造了另一种文化的氛围。如果我们把这一类的 956 诗与庞德在此五年之前写的诗比较一下，我们对他到底得走多长的路才能成为一个现代诗人这个问题就有了初步的概念。

1914 年 9 月，“一个叫艾略特的美国人”在伦敦拜访了庞德，不久以后又寄给他一首标题为《杰·阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》。庞德收到该诗后，立刻兴奋地给《诗刊》的编辑哈里特·门罗写了一封信：“我一点也没看错艾略特。从来没有哪个美国诗人曾经寄给我这么好的诗，我从来没读过这么好的美国诗……他是我所知道的唯一对写作已经有充分准备的美国人。他凭个人的努力训练自己，使自己具有现代的风格……遇到一个人而不需要教他洗脸洗脚、记住日历上的日期（1914 年），那真是一件让人高兴的事。”从 1914 年到 1922 年《荒原》发表这段时期（庞德说《荒原》“证明了从 1900 年以来的‘运动’和我们的现代实验是正确的”），艾略特和庞德多半是共同创作，因此我把这一阶段作为一个整体来讨论。不过首先我们得看看艾略特是怎样“凭个人的努力使自己具有现代的风格的”。

艾略特的祖父是圣路易斯的华盛顿大学的创办人之一，他于十九世纪三十年代从波士顿移居圣路易斯。他是唯一神教的牧师（唯一神教派一直被认为是清教的一支，只是缺乏神学理论而已），因此，艾略特的童年是在唯一神教的环境中度过的。艾略特的父亲是地方上一个商人，他不仅生意兴隆，而且爱好艺术。他的母亲是个有教养的妇女。自己还写诗。虽然他们一家在中西部生活了了半个多世纪，与波士顿和新英格兰依然保持着密切的联系。夏天他们总是去安角度假，那一带的文化传统对艾略特的思想一直有着影响。在圣路易斯接受过一段时间的教育后，他被送往东部，先是在弥尔顿学院就读，然后进了哈佛。1909 年他在哈佛获学士学位。在哈佛研究生院读了一年哲学之后，艾略特去巴黎呆了一年，在那里他听亨利·伯格森的哲学讲座，读法国诗歌。1911 年他重回哈佛，继续读哲学和东方宗教方面的研究生课程。修完博士学位的课程以后，他着手写有关哲学家 F·H·布拉德利的博士论文。为了撰写论文，他先去了德国，由于战争的空气越来越浓，他离开德国，转而去英国牛津的默顿学院。布拉德利当时在该学院任特别研究员。

在艾略特的成长期里，尽管他经常处于心理压力之下，给予他的生活道路以影响的却不是个人的危机，而是 1908 年 12 月他读到的亚瑟·西蒙的《文学中的象征主义运动》一书。这本书使他注意到十九世纪法国诗人，特别是夏尔·波德莱尔和于勒·

957 拉弗格的作品。从波德莱尔那里，他知道了“丑的现实和幻想可以融为一体”，知道了现代城市的体验虽然表面上毫无诗意，却可以成为诗歌的素材。从拉弗格那里，他以解到讽刺可以“分裂”诗人的存在，让他同时是一个参与者，又是一个旁观者。西蒙的著作对他的影响如同深刻的个人体验或宗教皈依一般强烈。几周之内，他写诗就明显地具有了个人特色，有了鲜明的“现代”色彩。发表于 1910 年 1 月的小诗《苦闷》就不可能出自任何别的诗人的笔下。虽然艾略特在以后重印的诗集里并没有把该诗选入，这首小诗却代表了他的第一部诗集《普鲁弗洛克和其它的诗》(1917) 中大多数诗作的格调。

星期天：这一队
脸上露出满意情绪的人群
软边帽子，丝绸帽子，刻意装出的优雅
不断在眼前晃动，这不应当有的骚扰
搅乱了你内心的冷静。

晚上，灯光和茶！
儿童和猫儿在胡同里；
沮丧的心情不能调动起来
破坏他们的联合。

生命，头发灰白，有一点秃顶，
懒懒散散，过分讲究，精神漠然，
帽子和手套握在手里。
颈系领带，身着礼服，显得拘谨，
(对耽搁还有些不耐烦)
等待在上帝的门槛前。

艾略特第一部诗集中的大部分作品，比如《杰·阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》,《一个妇女的画像》，以及《悲哀的少女》，都写于 1909 年到 1912 年这一时期。这些诗节奏自由，可以表达作者的心声，但艾略特又总是运用讽刺来抑制住这种倾向。有如经过了亨利·詹姆斯的感受力过滤处理的十九世纪诗歌中的戏剧独白。《普鲁弗洛克的情歌》的头几行就很有代表性：

那么，让我们走吧，你和我，
当暮色在天际展开
如同病人接受了麻醉，躺在手术台上……

这里，第三行冷冷地破坏了我们浪漫主义的期待。约翰·贝里曼说这行诗标志着“现代诗歌的开端”，他的话是有些道理的。

诗集《普鲁弗洛克和其它的诗》中余下的部分是在受到庞德的影响以后写成的。这 958 些作品与《光荣》里的讽刺短诗有许多相近之处。意象派的影响深刻而明显。例如，《波士顿晚报》的开始两行就是模仿的《在地铁车站》：

《波士顿晚报》的读者
犹如地里成熟了的麦穗在风中摇曳。

然而在《堂妹南希》里，我们发现了另外的东西——一种独到的用典，在以后的十年里，这种用典的手法成了艾略特诗歌中的一大特色。这首短诗的开头两节为一个解放了的“新女性”勾勒了一幅滑稽的肖像，她的“现代”观念只是表现在琐事之中；但是在最后三行，诗人笔锋一转，显示出了不同的构思：

在装了玻璃的书架上
麦休和华尔多，信仰的守卫者，注视着
一大堆永恒不变的规律。

这里提到的“麦休”和“沃尔多”当然是麦休·阿诺德和拉尔夫·华尔多·爱默生，这两位旧秩序的卫道者，现在已被稳妥地锁在玻璃的后面去了。笔调的转变是在最后一行，这一行有英雄诗的韵味。如果我们看出它是援引自乔治·梅瑞狄斯的弥尔顿风格的十四行诗《星光中的撒旦》的话，那么顿时就会感到反讽的深刻，因为南希小小的反抗是与古典作家们笔下撒旦的重大反抗相提并论的。

以后的几年里，这种过去现在交织的用典不仅成为了他诗歌创作的主要手法，而且成了他文学批评的主要论题。1916年他完成了关于F·H·布拉德利的博士论文，这篇论文被哈佛大学哲学系接受了，可是艾略特宁愿呆在英国，也不去拿学位。他在劳埃兹银行工作，业余时间写书评。从1917年到1920年之间，他写了相当数量的文学评论，这些文章日后对二十世纪文学的发展产生了深刻的影响。收入1920年出版的《圣林》的文章，主要是讨论批评家的作用和一些英国作家的，其中许多是十七世纪诗人，艾略特认为他们的作品可资当代诗人借鉴。读过《圣林》和艾略特另一本批评集《向约翰·德莱顿致意》（1924）的人，一定会认为艾略特首先关注的是重新定义“传统”这一概念和复兴过去的文学，以便使给予他自己的创作以影响的玄学派诗歌和现 959 代讽刺诗能融合在一起。这的确是艾略特当时要深入论述的批评观念，但是如果我们考察一下他早年所有的批评活动，我们就会发现，他思考的还有其他许多复杂的问题，如果把艾略特所有早期的评论汇总印成一册，那么我们可以清楚地看到这位诗人-批评

家讨论的领域非常广泛，常常涉笔成趣。他不仅关注当代文学，而且对过去的名作家也十分注意。

为了理解艾略特1917年至1922年的诗歌，我们可以从他最著名的文章《传统与个人才能》中选取两个论题加以说明：一是需要有“非个性化”或客观的诗，在这种情况里，作者的生命消融于他的艺术之中；二是需要同时观察过去与现在，这两者不断地、能动地相互影响，在这一过程中，“艺术的新（真正新的）作品的出现”改变了整个传统。这里举一个实际的例子：读一下乔伊斯的《尤利西斯》就会永远改变我们对《奥德赛》的看法，而同时古典的《奥德赛》左右着我们对现代作品《尤利西斯》的理解。《诗集》(1920)中大多数的作品都体现了艾略特所说的“历史感”。照他的话说，历史感“不仅驱使一个人怀着当代的感受去写作，而且也使他认识到从荷马以来的整个欧洲文学、以及他自己国家的整个文学都同时存在，构成了一个共时的秩序”。

《诗集》(1920)中有少数几首诗是用法文写的：这在一定程度上是为了表明作者的国际性倾向，以示对美国狭隘的观念的不满；同时也是为了操练这门在他思想和技巧方面起到很大推动作用的文字。在这些法文诗里，他常常直抒个人的胸臆，外国语似乎可以代替讽刺的屏帏。但是在这本诗集中占优势的是英文诗，它们采用的是紧凑的四行诗体，艾略特运用这种体裁有双重的目的。艾略特和庞德都认为诗人-批评家应当通过具体的作品去批评和修正当代诗歌的发展方向。1917年左右，两个诗人决定开拓新的方向。庞德以后回忆当时的情况说：“在某一个日子，在某一间屋子里，两位作家不约而同地认为自由诗体日益变得不纯正，艾米主义、李·马斯特斯主义以及普遍存在于诗歌中的松散已经太过头了，必须有人站出来反击这种时尚。”他们补救的办法是采用十九世纪法国诗人泰奥菲勒·戈蒂耶的四行诗体，这种“非个性化”的体裁很适合庞德日后在《休·赛尔温·毛伯利》中大胆使用的反语和讽刺。

在艾略特的四行诗里，过去与现在之间的过渡通常通过层层用典来实现的。例如，960 “伯班克拿着导游手册：布莱斯坦吸着雪茄，”这一行里几乎全是有关威尼斯历史和文学传统的典故。在这首诗和其他一些诗里，现在显得可笑、卑下，过去则是一片辉煌。《一只煮鸡蛋》里提出的问题：“雄鹰号角今安在？”常常可以这样回答：埋在支离破碎的现代下面了。但是在别的一些地方，例如在《夜莺中的斯威尼》里，过渡显得更为复杂，而且是现在修正了我们对“史诗般的过去”的看法：

当阿伽门农大声呼唤时
在血染的林间歌唱，
让他们的滴滴鲜血
去染污可耻的僵硬的尸衣。

这一类的诗句预示着《荒原》的出现，《诗集》(1920)的序诗《小老头》也属于这种诗，艾略特曾经想把它作为《荒原》的序曲。传统戏剧独白中活灵活现的叙述者，到

了《小老头》里面就退化成了一个不具形体的声音，讲述着精神上的空虚和认识的徒劳。这首诗已经十分接近于《荒原》的超现实的世界，而且该诗明显的“不连贯”结构也预示着艾略特以后创作长诗《荒原》时将遇到的困难。为了弄清楚艾略特是怎样解决这些困难的，我们必须回过头来看看庞德的诗歌创作。

《光荣》中的《荒芜的土地》和《在佩里戈尔附近》两首诗表明庞德一直有写作长篇史诗的愿望。这两首诗属自传体，同时也让人感到中世纪法国普罗旺州行吟诗人的世界可以在现代的环境中重新创造出来。初次发表的《诗章》前三首（1917）大量运用了这种手法，以后这三首诗作了很大改动和调整，奥德修斯到阴间一节从第三首移到了第一首。“幽灵在我周围移动/带着历史的烙印”。这种诗句可以说是这前三首典型的写照。在这些诗作里，庞德重现了构成他的艺术的文学和个人的体验，但是如果说《诗章三首》在主题方面给他以后的作品定下了基调，其结构却是松散得让人沮丧，有如勃朗宁的诗歌。这样做使得这三首诗与《光荣》里的作品放在一起时显得非常老派。从1917年到1920年这段时间，庞德虽然还在继续写《诗章》中其他的诗，但是他已将大部分精力投入了《向塞克斯图斯·普罗佩提乌斯致敬》（1919）和《休·赛尔温·毛伯利》（1920）的创作。前者是庞德对拉丁诗人塞克斯图斯·普鲁佩提乌斯的挽歌随 961 心所欲的“翻译”，其中他借普罗佩提乌斯表达对自己所处社会日益增强的不满情绪；后者是他“告别伦敦之作”。写作这些诗积累起来的经验在以后他同艾略特共同改写《荒原》时都派上了用场。

《休·赛尔温·毛伯利》分为两部分：第一部分较长，由若干相互关联的短诗组成，这些诗生动地表现了奥德修斯式的艺术家在现代世界里的困境，同时也追溯了导致世界大战和战争后果的文化根源；第二部分“毛伯利1920”是对第一部分有力的讽刺性评论。《休·赛尔温·毛伯利》开始部分的诗描绘了一个改变了的世界，代表埃兹拉·庞德进取精神的“埃. 庞.”不能像在战前殷勤好客的伦敦时那样发挥作用了。“毛伯利1920”则推出另一个人物休·赛尔温·毛伯利，他体现了庞德的担忧——如果呆在英国不走，那么作为一个孤立的诗人，他会有什么样的结果。埃. 庞. 是一个受挫的奥德修斯，那么毛伯利就是一个现代的埃尔蓬诺——一个荷马笔下“没有希望”的人。正如艾略特以后指出的那样，《休·赛尔温·毛伯利》最直接的意义是表现“在一个具体的地点一段具体的时间里的经历”，而正是因为这部作品深植于现代的时间地点之中，才有了持久的生命力。但是《毛伯利》同叶芝的《第二次降临》和艾略特的《小老头》一样，全面地表现了一个历史阶段，全面地表现了战后的幻灭；同时从另一层面看，这首诗也体现了诗人对从拉斐尔前派到十九世纪九十年代诗人，一直到现代这一段文学史敏锐深入的理解。这些种种不同的特色交相辉映，使这首韵律和意象几乎完美无缺的诗作更加光彩夺目。《休·赛尔温·毛伯利》是一座永存的丰碑，标志着庞德的伦敦侨居时期所取得的成就。

1916年初，艾略特熬过了同维维安·黑格-伍德灾难性婚姻的头几个月，战争的火

药味也越来越浓，他写信给康拉德·艾肯，说他“最近六个月的亲身经历足够用来写二十首长诗”。六年之后，他在《荒原》里表达了他个人的和文化的迷惘感。这首诗同乔伊斯的《尤利西斯》一样，成为了时代的一部分，没有它就不能理解这个时代。在动笔写这样一首诗之前，艾略特必须找到一种恰当的结构，而身陷苦痛之中，要做到这一点并非易事。因此，艾略特之所以在批评中强调“传统”、“秩序”和“非个性化”（以及他在四行体诗歌中采取的一种超然的调子），都是为了以此抵御他自己强烈的混乱和苦闷情绪。就艾略特的气质而言，他是一个有自白倾向的浪漫主义诗人。虽然他在批评中常常呼吁发扬古典主义的节制，但他总是同浪漫主义诗人们一样，相信962 隐秘的无意识是诗歌的源泉。诗人不能判定、甚至也不能理解自己灵感的来源；而且在开始动笔时，甚至也可能不知道自己说了些什么。只有在改写的过程中，在寻找恰当的表现结构的过程中，有意识的判断力才开始起作用。

我们如果仔细读读《荒原》的手稿（这些手稿“遗失”了许多年，1971年才重新发现，并于同年发表），就会对以上那些观点更加感兴趣。写作这首长诗的尝试可以追溯到艾略特1914年左右写成的《圣那喀索斯之死》，这首诗虽然已付印，清样却压住没发。《荒原》手稿中一次次开始部分的尝试，记录了他初到伦敦那些年精神上和心理上的苦闷。到了1921年下半年，艾略特从身体衰竭和神经崩溃的边缘渐渐恢复过来，于是又开始认真地写他的长诗，他把前些日子写的片断组合在一起，也添上一些新的诗节，有时候他几乎是在一种恍惚出神的状况下写作的。然后他去找庞德，让他帮忙修改一下，这种工作庞德曾为艾略特的《诗集》（1920）作过。庞德大刀阔斧的删改，使艾略特在这首诗的献辞中称他是“更好的诗人”。庞德的天才在于他在艾略特松散的文字后面看到了结构上潜在的可能性。经过他的修改，这首诗由一连串叙述性的和戏剧性的事件变成了一系列电影蒙太奇式的意象和事件，并有一致的思想贯穿其中。不论是从庞德在结构上作的大幅度改动还是从他在语言细节上的润饰，我们都可以看到他长期努力探索现代表现方法的实际成果。

在《荒原》的手稿发表之前，这首诗通常被理解为是对现代社会的权威性评判；而晚近一些时候，由于有了新的材料，批评家们开始强调这首诗的个人的和抒情的性质。同《毛伯利》一样，两种理解都是成立的，并且相辅相成。也许我们可以说这首诗以个人的自由为开始，以对时代的概括为终结。早期的批评家们由于受到艾略特对《尤利西斯》“神话方法”评论的影响，强调圣杯传说对全诗结构的重要性；今天的读者会发现艾略特将伦敦的景物一丝不走样地摄人诗中也是同样重要的，因为以熟悉的景物为衬托，他可以加强幻景的力量。为了反驳艾略特是摧毁传统的“布尔什维克”诗人这一出现于早期的指控，艾略特的第一批支持者也许过于强调了这首诗的“秩序”和神话结构，而忽略了使《荒原》浑然成为一体的独特的声音。当弗吉尼亚·伍尔夫在1992年下半年某天听艾略特朗诵这首诗时，她说她还不能“抓住意思”：“只有它的声963 音在我的耳中回荡……但是我喜欢这种声音”。任何人听了艾略特熟练的朗读这首诗之后，都会认识到这高低错落的音调变化出自一个人格完整统一的诗人。

《荒原》中的两个方面可以作为与他更晚一些的作品（特别是《四个四重奏》）比较的基础，因此应当加以注意。首先是用典准确，这一点可以从作者颇具学究气的注释中看出。在第一部分结尾处，叙述者望着滚滚人流乘车去伦敦市内上班，他说道：

在冬日棕黄色的晨雾下，
人群流过伦敦桥，那么多人，
我不曾料到死神竟夺去了那么多人的生命。

这里艾略特（他在注释有说明）期望读者看出第三行出自但丁的《地狱》第三篇，其中但丁记叙了自己与从来就没有真实生命的幽灵相遇的经过。同阅读艾略特的四行体诗歌一样，读者必须理解他如何利用过去，才能把握他对现在的态度。庞德和艾略特创作的这一类新诗就是这样人为地制造了一些"困难"，这种方法迫使被诗歌的音乐所迷住的读者去探索它的典故的出处。庞德和艾略特的早期诗歌的的确确是为了印证他们的批评观念。

第二个方面是诗中众多"旁观者"的心理本质。从他诗人生涯的开始到结束，从普鲁弗洛克的海底景象到《荒原》里的风信子花园和《烧毁了的诺顿》里的玫瑰园，艾略特最深切的体验是典型的詹姆斯式的。他所表现的是一个能够认识却无法行动，能够理解却无法交流的悲剧："我无法/说话，我的眼睛昏花，我既不是/活着，也没有死去，"旁观者望着风信子花园里"光的心脏"，这样说道。他就像希腊神话里的蒂利希阿斯，预知一切，并且为将要发生的一切而痛苦，却不能阻止任何事情的发生。艾略特这种孤立无援的感受与詹姆斯是一致的。在以后的作品里，艾略特的确试图通过节制或皈依宗教去冲破"意识的包围"，但是在《荒原》里，唯一的慰藉却是来自记忆和整理过去："在我的废墟里我支起那一块块碎片"。

《荒原》发表在1922年10月《标准》的创刊号上。艾略特在两次大战之间担任了这份有影响的文学刊物的编辑。《标准》在艾略特任编辑的年代里的影响力反映了他在文学界的突出地位。到了他写作《四个四重奏》的后三阕时，艾略特虽然没有受封为桂冠诗人，却已经能够以桂冠诗人的权威口吻代表两个为了共同的目标而空前绝后地紧密团结的民族讲话。然而这种声誉并没有减轻多少他内心的苦闷，这一点可以在 964 《荒原》的续篇《空心人》里明显地感受到。《空心人》中的一句引语出自约瑟夫·康拉德的《黑暗的中心》（"库尔茨先生——他死了"）；不过，如果他援引同一作品的另一句话（"可怕呀！可怕！"），那会显得更为贴切，他曾想把这一句用在《荒原》里。在《空心人》里，他对现代荒原的描写极端惨苦暗淡，即使是早期诗作里那种丰富的音乐性和机智的幽默也不能缓解这种阴郁。这是他诗人生涯中最为沉郁的一段，在这之后只有两种可能，或者是就此沉寂下去，或者是转向新的方向。

这一转向，或者说是皈依，出现于1927年，这一年艾略特加入了英国教会。次年他在《论兰斯洛特·安德鲁斯》的序言中自称"在文学是是古典主义者，在政治上是

保皇党，在宗教上是英国国教徒”。这的确让那些曾经认为艾略特是“迷惘的一代”代言人的读者大感意外，不过只要仔细读读艾略特早年的生平和作品，这样的结论似乎也是不可避免的。这一“转变”的效果立即在 1927 年发表的《爱丽尔》第一首《三贤哲的旅程》中反映了出来。艾略特诗中的智者不同于叶芝笔下“面色苍白心怀不满”的三贤哲，他是满足于自己的发现的：“它是（你可以说）令人满意的”。整首诗有稳定的叙述结构，这同《荒原》和《空心人》中各种风格混杂、让人紧张不安的情形形成了鲜明的对比，甚至连典故的用法也不相同了。在《小老头》里，艾略特从兰斯洛特·安德鲁斯的圣诞节布道文中采集句子，改写成格言式的诗行：

> 词中之词，不能说出一个词，
> 受制于黑暗。

在《三贤哲的旅程》里，艾略特一开始就引用了安德鲁斯同一篇布道文中的段落，但是调子却完全不同了，而且如果不知道这一段引用语有出处，我们也不会觉得自己没能理解某些重要的东西：

> 冬天已经来临，
> 一年中旅行，像这般长途旅行，
> 这是最糟的时刻：
> 道路雪深，寒风凛冽，
> 正是隆冬时节。

在这里遒劲有力的笔法反映了一种新的信心，如果说不是一种新的宁静的话。

皈依宗教使艾略特在 1927 年到 1930 年之间写下了揭示个人内心最深刻的《圣灰星期三》，这首诗第一句（“因为我不想再改变方向”）就点明了主题。全诗不断使用基督教的象征，常常提及英国国教的礼拜仪式，这是一首以富于同情心的基督徒为读者对象的诗。这一时期艾略特的批评工作（特别引人注目的是 1929 年发表的论但丁的文章）则在探讨我们必须信仰什么（并且如何信仰）才能欣赏宗教诗这一类问题。在读诗的过程中临时在想象中生出的信仰是不是就够了？或者说，我们评判一首诗是否必须在文学之外另寻标准？艾略特在以后写作《四个四重奏》时将会探讨这类问题的各种可能的答案。

1932 年至 1933 年之间，艾略特在离去二十年之后重返美国，这一段经历改变了他的诗人生涯。同詹姆斯的短篇故事《快乐的一角》中的斯宾塞·布赖登一样，艾略特在欧洲度过了他的壮年时期，去“追寻奇怪的神灵”。他一定意识到了（这里引用《全家重聚》中的两句诗）“那归来的成年人将会/与那留下来的男孩相遇”。

艾略特在美国的大部分时间是呆在哈佛。在那里他主持了查尔斯·艾略特·诺顿

讲座，他的讲稿以后结集发表，标题是《诗歌和批评的用途》。这些讲稿的结构同他1927年以后写的大多数批评文字一样，显得松散自由，不像早年的论文那么集中。他早年的文章大致以文学为重心，这些文章同他早期的诗歌一样，是围绕所征引的前人辞句展开的。当艾略特声誉鹊起、被邀请开讲座时，这种形式显然不适用了。方法的改变也是由于艾略特希望更广泛地讨论文化和宗教的问题，希望给不仅仅包括文学的“传统”下定义。艾略特人哈佛讲座与其场合是相适应的，语气上显得相当谨慎，一派高台讲章的口吻。然而1933年春他到弗吉尼亚大学主持佩奇—巴伯讲座却变得有些不同了，夏洛茨维尔的保守气氛与他天性相投，在那里他更为直率地谈论他个人的信念。这次的讲稿编成一册，冠以《追寻陌生的神灵》(1934)的标题出版。但是艾略特以后没有重印这些文章，他显然对自己的反动言论感到不安，比如评论“外国民族”和“思想自由的犹太人”的文字。同许多卷人文学革命的现代主义作家一样，艾略特在三十年代初面对社会混乱，“狂热地渴望秩序”，这种渴望几乎到了荒谬的地步。艾略特与庞德不同的是他很快抽身摆脱了这种状况，而庞德独自工作，几乎与人隔绝，结果一错再错，越滑越远。

《追寻陌生的神灵》中最有趣的不是作者对于社会的思考，而是弥漫于全书的对景物的关注。在早年的诗歌创作中，艾略特致力于表现城市生活，而压抑了对自然的深厚情感。1932年至1933年他重新置身于他在其间度过了青少年时代的美国景物之中，这不仅刺激了他的诗歌想象力，同时也使他重新接受了美国思想遗产，这种和解成了《四个四重奏》中重要的主题之一。艾略特主持哈佛讲座时认为他的诗人生涯已经一去不复返了（他最后的话是“柯尔律治哀伤的鬼魂从暗影中向我招手”），但是不久他开始写诸如《新罕布什尔》和《弗吉尼亚》一类的景物诗，为写作《四个四重奏》作好了准备：966

> 儿童们的声音响彻在
> 开花结果时节的果园：
> 金黄的头，棕红的头，
> 在绿色的树梢和根之间。
> 黑色的鸟儿，棕色的鸟儿，徘徊盘旋：
> 二十年过去了，春天已经走远……

在《新罕布什尔》这里，诗人的语气是忧伤的，但字里行间流动着一种新的音乐，表现了艾略特重新焕发的想象力。

《烧毁了的诺顿》是《四个四重奏》的第一阕，写于1935年。诗的背景是一座英国乡间住宅，艾略特曾去过那里，“对这座房子的历史，对谁曾在里面住过毫无所知”；然而，那里的景物却让他经历了一场强烈的情感体验，勾起了他的回忆，他因此写下了这首诗。《烧毁了的诺顿》着力表现的是永恒的时间和短暂的生命两者达成和谐的困

难；同时，艾略特根据华兹华斯式的“时间之点”提出种种获得这种和谐的途径。全诗虽然具有宗教色彩，但其内容并非完全出自基督教传统。这首诗同时也植根于英国咏景诗传统。在《烧毁了的诺顿》里，艾略特遵循他和庞德为《荒原》设计的结构：全诗分为五个部分，就像戏剧有五幕一样，而第四部分是一首简短的抒情诗，表现全诗的“转折”。

当艾略特动笔写《烧毁了的诺顿》时，他心中并没有《四重奏》的全盘构思，我们认识到这一点十分重要。他当时刚刚写完风格新颖的宗教剧《大教堂凶杀案》，在该剧中，《四个四重奏》的一些主题思想已略具雏形。接着，他写下了他最杰出的剧本《全家重聚》(1939)，在这个剧本里他同叶芝一样，力图振兴通俗诗剧的传统。晚年时艾略特曾说：“如果没有一场世界大战，我也许还要写一个剧本。”正是战时英国的混乱，以及战争对他拥有的两种文化（一种是故土的，一种是成年后接受的）的威胁，驱使他去写作《四个四重奏》中的后三阕。

《东科克》(1940) 以艾略特先辈居住过的萨默塞特村为背景，表现了诗人对个人的过去和历史的沉思冥想。同《全家重聚》一样，这一阕体现的是詹姆斯式的戏剧冲突——过去的客观存在和过去可能的存在之间的冲突。这一阕包括了艾略特一部分最具有个人色彩的诗，例如第五部分的开头：

967 我在这里，在人生的中途，已经有二十年——
二十年荒废了，两次战争之间的岁月——
企图学会驾御语言，每一个尝试
都是一个全新的开始，都是一种不同的失败。

这一节是以“我们只能尝试。其余的不关我们的事”结尾。开头这一整段与其他各阕中的第五部分第一段相似。这种相似既赋予了全诗一种力量，又是它的一个弱点。在《东科克》开始的后三阕里，艾略特力图重复《烧毁了的诺顿》的结构，因此整首诗可以看成是由四首诗连缀而成的一组作品，也可以视为由四部分构成的一首诗。

在主题和诗歌结构上遵循同一模式，给艾略特造成了负担，这种负担在《干燥的萨尔维斯》(1941) 中最为明显。大多数读者认为这是四阕中最差的一阕，尽管第一段可以同他最好的诗比美。艾略特告诉我们，《干燥的萨尔维奇斯》“指的是马萨诸塞州安角东北海岸外的一处礁石，石上设有灯塔”。这是他最具有“美国色彩”的一首诗，在诗中作者回忆了青少年时代的一幕幕往事。《东科克》涉及的是历史上的时间，而《干燥的萨尔维奇斯》则从永恒的角度观察所有不同的时间概念，因此我们对《小吉丁》里更明确的基督教倾向有了准备。艾略特似乎一步步引导着读者，逐渐向他们揭示越来越具备宗教色彩的启示，从《烧毁了的诺顿》中世俗的景象逐渐发展到《小吉丁》里对基督教的领悟。

《小吉丁》是一块圣地，是十七世纪美国国教徒聚居区的一座小教堂。艾略特借助

这块圣地引发出的各种联想将四阕贯穿成一个整体。许多读者觉得结尾不是以诗的思想，而是通过意象派和音乐来完成的，因此显得勉强。但丁的读者有统一的文化背景，与作者有共鸣，艾略特却缺乏这种读者，他所能做的只是陈述驱使他走向宗教信仰的“暗示和猜想”。如果说《小吉丁》的结尾部分给人以虎头蛇尾之感，那么它的第二部分对但丁的卓越模仿可以说是他诗歌成就的光辉顶点。在这一部分里，作者证明了自己终生研究但丁和诗歌传统的努力是卓有成效的。艾略特的读者都熟悉这一部分，其中作者与第二自我相遇（“一个熟悉的复合幽灵/既亲近又不可捉摸”）一节同《荒原》第一部分里诗人与斯特林邂逅一段相似。但是在《小吉丁》第二部分里，文学典故不露痕迹地融合于叙述文字之中，在字面下发挥着作用。在结尾处艾略特最喜欢的《神曲·炼狱篇》的意象（阿诺·丹尼尔愿意接受涤罪之火）与叶芝爱用的象征完整的意象（舞者和舞蹈）结合为一体： 968

> 恼怒的灵魂从错误
> 又陷入错误，除非涤罪之火拯救，
> 在火中你必须按着节奏扭动，像一个舞者。

在第二次世界大战结束后的二十年间，艾略特写了许多重要的批评文章和三部通俗的俗剧：《鸡尾酒会》（1950）、《机要秘书》（1954）和《政界元老》（1959）。然而，《四个四重奏》之后他却再也没写过抒情诗。他的巨大而持久的影响将有赖于他在两次世界大战之间写成的作品，这种说法大概是公正的。战后他的老朋友埃兹拉·庞德却被关押在比萨俘虏营中，尔后又因精神不正常而被送入圣伊丽莎白丝医院。在此期间庞德没有停止创作他一生“斗争的记录”——《诗章》。

在庞德在为他1957年的《诗选》起草的自传的概略里有这么一条：“1918年开始调查战争的原因，开始反对战争”。第一次世界大战在他的个人生活和诗歌创作中留下了深刻的创伤和痕迹。一些他最亲密的朋友死在战壕里，其中最让人注意的是哲学家T·E·体姆和年青的雕塑家亨利·戈迪耶-布热斯卡（庞德在《诗章》第十六首中哀叹道：“他们杀死了他，/还杀死了好多雕塑”）。在庞德的眼中。朋友们的死象征着战争带来的所有其他灾难。这种感受使庞德到了1919年至1920年之间成了伦敦的一个与社会格格不入的人，这一点我们从《休·赛尔温·毛伯利》中可以得到证实。从某种意义上说，庞德以后对经济和政治问题的极端态度（包括他的反犹立场）可以追溯到这一时期。他战前的作品完全没有那一代人的偏见，但是《毛伯利》中的战争挽歌（如“重利盘剥年深日久，代代相传/高官厚禄都被大骗子霸占”）预示了他以后的动向。

庞德从1921年到1924年生活在巴黎，在那里他力图再一次扮演一个鼓动者，一个文学运动推动者的角色。从1912年到1918年，他在伦敦也曾卓越地扮演过同样的角色，并且帮助过罗伯特·弗罗斯特、艾略特、温德姆·刘易斯和乔伊斯走上成功的

道路。在巴黎有数年是令他振奋的，在此期间他发现了欧内斯特·海明威，还同艺术家布兰库希和莱杰一道工作。然而 1924 年他却迁往拉巴洛，从此他在意大利定居下来，在那里度过余生。他离开巴黎也许是因为他又一次感到自己与环境格格不入。并且《诗章十六首》的草稿也显示了他越来越被意大利的艺术和历史所吸引。这些诗里有形形色色的主题---变形的神话，奥德修斯和旅行，孔子的伦理等等。这十六首诗里，庞德也描写了文艺复兴时期统治米里尼的西吉斯蒙多·马拉台斯塔的事迹，其人在经济和历史混乱时期建造了大教堂。大教堂的建筑融合了异教的、基督教的和人文主义的文化主题，因此可能也是《诗章》的一个样板。庞德钦佩马拉台斯塔，把他视为一个“纯粹的人”。庞德认为马拉台斯塔同杰斐逊或墨索里尼一样，他们改造历史的方针是同他自己的理想一致的（庞德以后写过《杰斐逊与（或）墨索里尼》一书）。虽然这种钦佩在当时的历史环境中是可以理解的，然而却不祥地预示了日后庞德对法西斯的支持。

969

从 1925 年到 1945 年，庞德住在意大利创作《诗章》，在此期间他的其他论及文学、经济和社会的著述也颇为丰富，但是他的主要精力却花在《诗章》上。《诗章三十首草稿》(1933) 反映了他对现代的贪婪和高利贷现象日益增强的关注，现代这种丑恶与文艺复兴时期的淳朴，与异教神话和中国哲学提倡的自然秩序形成了对照。在《诗章》第三十一首到第四十一首里，庞德将注意力转向美国历史，他回顾杰斐逊和亚当斯当年的理想，追溯范布伦对建立全国性银行的抵制。在《诗章第四十二首到第五十一首》(1937) 里，庞德继续抨击现代剥削性质的经济，其中第四十五首对阻碍正常发展进程的高利贷谴责最为严厉：

有了高利贷，谁也住不上好石头砌的房
每块石料凿得光滑，相互吻合
这种建筑也许会垮下来，砸在他们脸上，
有了高利贷
教堂墙上再也见不到彩绘的天堂
……
有了高利贷，细线逐渐施展
有了高利贷，就没有了分界线
没有人能找到地方修住宅。

庞德认为生活或艺术的纯洁与合乎道德有赖于“纯洁的”经济体系。以《旧约》来衡量一下《诗章》第四十五首，庞德的信念俨然与古代的权威遥相呼应。然而自从意大利入侵埃塞俄比亚和西班牙内战之后，世人已经看清了欧洲法西斯主义的真实面目，但庞德却沉醉在墨索里尼的“迷梦”之中，渐渐与现实相脱节。写于三十年代后期有关中国和约翰·亚当斯的《诗章》中各诗反映出他逐渐迷失了方向，越滑越远。在第二

次世界大战期间，他通过罗马电台作了几百次广播，攻击同盟国，谴责为了经济利益而相互勾结的行径，他认为这正是引起第二次世界大战的原因。1945 年他被美军逮捕，在比萨的俘虏营的六个月中，部分时间被囚禁在一个钢制的笼中。他最后精神崩溃。他被押回美国后，当局准备以叛国罪审判他。后来在医生证明他“精神不正常，不宜受审”之后被送入圣伊丽莎白丝医院。庞德在圣伊丽莎白医院住了十二年，在那里他读书，写作，会见许许多多的来访者，其中有名作家，也有狂热的右翼分子。1958 年，由于朋友们的说项，他终于获得开释。庞德又回到意大利，在那里他度过了余生，大半时光处于忏悔的沉默之中。 970

在比萨狱中和在圣伊丽莎白丝医院期间，庞德继续写作他的长诗。《比萨诗章》(即《诗章》第七十四首至第八十四首）出版于 1948 年。庞德因此诗获波林根奖，这件事激化了围绕他的监禁而展开的争论。《凿石机》（《诗章》第八十五首至第九十五首）出版于 1955 年；《王权》（《诗章》第九十六首至第一百零九首）发表于 1959 年；最后是 1969 年发表的第一百一十至第一百一十七首：《草稿与残篇》。《凿岩机》和《王权》是在圣伊丽莎白丝相对隔绝的环境中写成的，常常只是重复他三十年代的观点。而《比萨诗章》和《草稿与残篇》里却充满了伟大诗歌所具有的动人段落。在这些诗里，庞德反省他悲剧性的诗人生涯。表现这种反省心情最有力的段落出现在第八十一首里：

> 在龙的世界里蚂蚁也是高明的骑手。
> 扔掉你的自负，人并不能
> 创造勇气、秩序、或神的恩典，
> 扔掉你的自负，我说扔掉。

然而，在这首自我谴责的诗的末尾，庞德回顾了他过去伟大成就（我们在那样的处境下也会如此），而正是这种伟大造成了他一生的悲剧：

> 但是竭力去做了而不是躺下不干
> 　　这不是无益的
> 　　　……
> 　　从虚空中找回活的传统
> 从一只美妙的老眼中寻找那没有熄灭的火焰
> 这不是无益的。
> 　　所有的错误在于不做，
> 所有的过失在于缺乏自信。

每一个《诗章》的读者都会问一个庞德自己在《草稿和残篇》中反复问过的问题：

这首长诗前后连贯吗？他相信“它（字面后的理想世界）是前后连贯的”，然而他也敏锐地感觉到他的想象力是“阵发性的、时有时无地”闪耀。从一开始写《诗章》，他就把诗的各部分称为“草稿”，而在最后几首里，他说自己的作品是“我的记录”、“一堆乱糟糟的文字”、“还没有定稿的东西”。庞德始终认为他的诗是一幅有许多场景的壁画、一首多声部的赋格曲、一座上演着过去和现在的戏剧的舞台。然而最后这首长诗记述了诗人“在风向转变时”在人生大海中的航行，因此成为了二十世纪最丰富、最复杂的诗人生活的记录。正如迈克尔·亚历山大所说：“尽管政治观念有错误，结构上显得混乱”，《诗章》“却同时表现了对现实生活和对自然的崇高的、富于想象力的坦诚”，并且独具匠心地指出了达到“某些文化上的希望”的途径。

971

A·沃尔顿·利兹 撰文　　李毅 译

威廉·卡洛斯·威廉斯与华莱士·斯蒂文斯

威廉·卡洛斯·威廉斯和华莱士·斯蒂文斯两人的寿命差不多一样长，一个活了八十岁，另一个享年七十六岁。他们是美国文学史上天生的一对诗才。两人都长期在美国东北部的小工商业城市里居住、营生，斯蒂文斯在康涅狄卡州的哈特沃德，威廉斯在新泽西州佩特森城外的鲁瑟沃德。两人都是业余诗人，分别肩负着十分繁重的专职工作，斯蒂文斯任哈特沃德事故灾害保险公司副总裁，威廉斯则是一个忙于治病行医的开业医生。威廉斯曾经扬言由他亲手接生而来到这个世界的婴儿有好几千个，而斯蒂文斯呢，他称得上是一个精通牲口市场保险的专门家。他们两人又都是美国现代派诗歌的主要人物，都是属于爱默生和惠特曼这一传统的作家，都力求以各自不同的方式造就出一种具有鲜明特征的美国诗歌——正如斯蒂文斯在《星期日早晨》那首诗里所表明的那样，这种诗歌不仅具有独特的节奏和主题，而且完全摆脱了"欧洲的影响"。不过，事实上，同他们自己的意愿多少有些相反，他们两人都可说是违背了美国人的本性而从英国浪漫主义和法国现代派诗歌，从象征主义、超现实主义和未来主义、从马蒂赛、布洛克、米洛、毕加索和其他人那里汲取了不少营养，受益非浅。两位诗人彼此都是要好的朋友，都自认是志同道合的文坛知己。斯蒂文斯甚至还在早年写过一首题为《奉和威廉斯一首》的和诗，这首和诗就是引用威廉斯的一首四行短诗、并以它为基础演化而成的。尽管如此，正像这首和诗所表明的一样，两位诗人作品的基调还是截然不同的。在这一章中把他们两人并列放在一起，找出他们的相似之处，同时也把他们的不同之处着重归纳一下，这样也许能够更好地辨别出他们各自作为诗人的最显著的特征究竟是什么。 972

威廉·卡洛斯·威廉斯于1883年九月十七日出生在新泽西州的鲁瑟沃德。父亲是英格兰人，母亲是波多黎各人。威廉斯在鲁瑟沃德的地方学校上学一直到读完八年级以后，被父母带到国外上学，从1897至1899年这段时间，他就读于日内瓦附近的兰赛书院，后来又去莱西学校读书，不过时间很短。从1899年至1902年，他在贺拉斯·曼高级中学读书，各科平均成绩为C。就在1902年，他通过特别考试，先被录取进入宾夕法尼亚大学牙医学院，不久又转人该校的医学院学习。威廉斯在1906年学完医 973

学课程，取得医学博士学位后，先后在纽约市法兰西医院和儿童医院担任住院见习医生，并曾去莱比锡进修小儿科业务。威廉斯于 1916 年回到鲁瑟沃德，在那里开了一间综合小医院，正式开业行医。他于 1912 年和弗罗伦斯·赫尔曼结婚，他们有两个儿子。从此，威廉斯就呆在鲁瑟沃德行医看病，一直到 1951 年第一次心脏病发作后才告老停业。他在渡过了一个医生兼诗人的漫长的一生之后，于 1963 年三月四日在鲁瑟沃德逝世。

威廉斯在 1907 年用自己的钱（约 50 美元）私人印行出版了一本二十来页的《诗集》，从此开始了他作为一个作家的写作生涯。不过，他至少从中学时代以来就一直在从事写作；他那时写的比较最有份量的东西，是一首题名为《流浪者》的仿照济慈太阳神组诗写成的长诗，现已散失。从文学史的观点来看，威廉斯的个人生活同他的文学创作紧密相联，受到文学创作的种种影响，而且也在文学创作上深深地打上了烙印，这一切全都体现在他丰富多样的作品里了。

在宾夕法尼亚大学求学时，他就认识了埃兹拉·宠德，并且通过庞德认识了诗人希尔达·杜利特尔（即“H·D”）。后来他又逐渐结识了诸如肯尼思·伯克、玛丽安·莫尔、路易斯·朱科夫斯基等等一大批以纽约为基地的先锋派诗人、作家和艺术家。在此后漫长的创作生涯里，他同纽约的这些接触与联系一直是他创作的精神支柱和力量源泉。威廉斯作品最重要的基本背景就是本世纪头十年以及本世纪二十年代和三十年代集中体现在诗歌、绘画、摄影和文艺评论诸方面的纽约现代主义。其时，阿摩利国际艺术展览会，还有诸如《其他人》、《联系》和《疾风》之类的小杂志，以及阿尔弗雷德·施蒂格利茨的摄影作品和马赛尔·杜尚画的《正从楼梯上走下来的裸女》等艺术作品，都是在这种所谓纽约现代主义和现代派思潮的环境氛围下诞生问世的。

威廉斯的作品可以分为五大类。他素来以善于在诗中写平常人和琐细小事、善于写极短小而精练的抒情诗而著称于世。这类作品中最著名的一首就是《那红颜色的手推车》。这首诗整个儿说的就是“在白色的/鸡群旁边/一辆因雨水淋湿/而显得光彩夺目的/红颜色的手推车/上面/寄寓了多少情思”。另外比较有代表性的诗作有《春到人间》，诗中着重描写了灌木丛、小树和野草，例如“那野生胡萝卜的不自然卷曲”；《墙壁之间》，这首诗针对散落在一家医院后院两面墙壁之间的煤渣里的“一只绿色/玻璃瓶/的碎片”作了具体描写与刻画。这类诗歌都收集在他的两部诗集中：《早期诗集》(1951) 和《晚斯诗集》(1950，修订本，1963)。不过，它们最初大都以原先未经修改的形式发表在多种“小刊物”上，后来又收集起来编成小型诗集出版——从 1913 年的《情绪与倾向》和 1917 年的《献给需要它的人!》一直到 1926 年出版、并在他去世那一年获得普利策奖的光辉杰作《布鲁格尔印象及其他》，都是如此。

974

属于威廉斯的第二类作品的代表作只有一部，就是长诗《佩特森》。这部长诗于 1946 到 1958 年间先后分五册出版，后来又于 1963 年汇编审订出版，共六卷，最后一卷为注释。在威廉斯整个创作生涯中，惠特曼关于创造一种具有鲜明而独特的美国节

奏和美国语言风格的纯美国诗歌的思想，给他以深刻的影响和启发。他认为，一个伟大的民族的诗歌宝库里，必须拥有它自己的气势磅礴的宏篇巨作，全面记述整个国家民族的生活经历和崇高理想，就像希腊人创作了《伊里亚特》、罗马拥有《埃涅阿斯纪》一样。《佩特森》正是威廉斯想要创作的这种宏伟诗篇，一部美国的史诗。正如威廉斯在题辞中所点明的，这部长诗可说是“对于希腊人和古罗马人作的一次赤手空拳的应战。”《佩特森》这部作品既带有局部的、地区性的性质，具体描写了在诗人家乡鲁瑟沃德附近、“肮脏的帕赛伊克河”畔那座工业城镇佩特森的发展演变史；同时，这部长诗又具有普遍性的意义。正如诗人在“前言”的最初几行中所写的：“从具体细节/开始、出发，/再将细节加以一般化。”

在威廉斯眼里，T·S 艾略特是一个有很高的诗歌天赋的才子，但是，他却早已把自己出卖给了欧洲，因此也就成了威廉斯推行纯美国风格诗歌的创建计划的障碍和敌人。尽管如此，《佩特森》这部作品却深受艾略特的《荒原》的影响；《佩特森》也是由一系列相互并列的片断组成的——即由佩特森发展史的零星片断和诗人的经历与体验组成的。和《荒原》一样，《佩特森》也是围绕着一个朦朦胧胧的、神话般的故事来展开布局的，不过威廉斯在这里描写的是两个在睡梦中紧紧搂抱在一起的巨人：城市和城市所钟爱的那座公园：“佩特森城躺卧在帕赛克伊克河瀑布下面的山谷里/那倾泻/而下的河水构成了它背部的轮廓/……而就在那儿，紧挨着它，一座小山也舒展着四肢躺卧着。那座公园就是它的头，昂扬在瀑布的上方/是那静静的河水/一点一滴地把它雕刻而成的。”

不过，和《荒原》不同，《佩特森》就整体结构而言，并不是由某个单一的、起重要作用的神话故事情节来支配的。它其实是诗人在逐渐写作过程中运用一系列多少带有偶然性的意外的发现和临场即兴的发挥组合而成的，诸如威廉斯把他随时看到的和想到的人和事、随时产生的各种联想与想像——即：有关佩特森市的零星史实和民间传统的片断、他自己收到过的信件、期刊上出现的种种人物形象、或是他星期日在街头巷尾或在公园里遇见的各式各样人物的描写、时不时在脑海里出现的诗句、有时因读了《佩特森》前面几部分而忽然灵感冲动时想到的口号、主张或关于诗歌艺术的种种思考，等等。在这一点上，《佩特森》是具有非常鲜明的美国特色的。《佩特森》这部诗作还经常变换描写重心与方向、经常变换语言情感的表达方式与手段。总之，整个作品都在来回不停地变化着，从含义模糊费解或富于寓言象征性的文字一变而为语言平实易懂的散文风格；或者，从含蓄辛辣的讥讽一发而为启示录式的说教，然后再还原为这位医生兼诗人本身所具备的审时度势、治病救人的实事求是的作风。正如惠特曼在《自己之歌》中列举美国生活的种种具体人和事永远没完没了那样，或者像庞德的《诗章》采用不断连续的走笔方式那样，威廉斯笔下的《佩特森》虽然略有不同，但也总令人感到诗人始终言犹未尽似的，恰如美国本身永远向前，永无休止一样。在诗人去世时留下的遗稿中还发现有这部诗作的第六卷的一些片断。

975

虽然，威廉斯一生以诗名著称于世，但是，他又是一个十分杰出的短篇小说和长

篇小说作家，而且还是一个十分优秀的剧作家。他的小说、戏剧创作构成了他的第三类作品。这些作品最初也都是在小刊物上发表的。例如，他在三十年代写的许多短篇小说就是在弗雷德·密勒主编的《疾风》上刊登问世的。威廉斯创作的这类体裁的作品都具有一种简洁明快、富于世俗人情趣味的现实主义风格，这正是他的诗歌作品所具备的一个最为鲜明的特征。他的一个剧本《许多的情爱》于1959年在纽约百老汇外的实验剧场上演获得成功，不久，他的戏剧集《许多的情爱及其他》于1961年出版；同年，威廉斯的短篇小说集也以《农家女》为题出版问世。其时，他写的有关他妻子家史的长篇小说三部曲也早已在1937年（《白骡》）、1940年（《致富》）和1952年（《成家立业》）先后印行出版了。

威廉斯的第四卷作品包括文学批评和文学理论两部份，他在这方面所产生的影响与重要作用几乎是（或者说应当看作是）和他的诗歌的影响与作用一样，都是十分巨大的。从他为1920年出版的《地狱里的春天》写的"序"到他后期写的论述他最终形成的作诗法与可变音步韵律理论（《如论韵律——关于 Cid Corman 的说明》，1954），威廉斯先后相继撰写、发表了一系列论文著作。这些论著进一步阐明与论证了他自己的创作实践经验，同时也高度评价了他熟悉、喜欢的那些文友、伙伴们的创作成果。例如，他对于埃兹拉·庞德、葛特鲁德·斯泰因、玛丽安·莫尔、肯尼思·伯克、E·E·卡明斯，以及画家和摄影艺术家查理斯·西勒尔等人，都有文章加以专门论述。像他的诗歌一样，他的论文也多是夹叙夹议，自成一体的。威廉斯有一句十分著名的口号，这就是"思想只存在于现实事物之中。"威廉斯正是从其他作家、艺术家身上，从他们的生活经历和作品的具体细节中挖掘出各种生动的事例来确定"什么是诗?"和"诗的作用是什么"这类带根本性的问题的。

威廉斯写的许多最优秀的论文大都收集在《论文选集》(1954）里。不过，也许他最重要的一部批评理论著作还是那本压卷之作《春到人间》。这部论著1923年在法国第戎初版时是一本只有92页厚，封面为绿色的平装本小书，而现在重印发行的版本则把收在《幻想与想像》中的其他论述文字也收集在一起了。在《春到人间》这本集子里，威廉斯将理论性的探讨与论述同他的一些最优秀、最著名、同时也最具代表性的诗作包括《春到人间》和《那红颜色的手推车》等完全融合在一起了。也许，威廉斯写的那本关于美国历史的书《美国性格》最终也应归入这第四类作品之中。在这本书里，威廉斯通过对一系列美国历史上杰出人物——如西班牙探险家朋斯德莱昂、缅因州的耶稣会传教士庞尔·赛巴斯第恩·拉索尔斯和本杰明·富兰克林等——的刻画与描述，进一步讨论了他自己对表现在诗歌、艺术或探险征讨和各种政治行动中的美国人的想像力的独特性质以及美国理想的背叛者们的不同特性等等问题的基本见解与看法。在威廉斯看来，"黑暗之子"就是那些从欧洲输入并强制推行种种假冒的、不适合本国实情的文学艺术形式的人，而"光明之子"恰恰是那些立足于本土、勇于自我开拓的人，那些致力于把美国大地上和美国风土人文环境中所有的光和热、所有的"精髓"都发掘出来的人。

最后，作为威廉斯的第五类作品是他十分擅长的轶事趣闻式的自传体文字。他本人的《自传》(1915) 就是一部重要著作，对于那些想要了解威廉斯写诗时的想法与心态的人来说，自然是一本必读的书，就是对于那些对美国现代主义时期文学史感兴趣的人而言，也是一本不可或缺的必读参考书。在《自传》中，威廉斯讲述了他与当时许多重要作家、艺术家和批评家会面相识的情形。威廉斯写的属于这类体裁的其他作品还有《我想写诗：关于一个诗人的作品的自传》(1958)，书中详细说明了他的诗是怎样写成的，又是怎样得以发表出版的；《是的，威廉斯夫人：关于我母亲的个人回忆》)(1959)，这可以说是诗人深情赞颂他那充满世俗求实精神和富于诗歌天赋的波多黎各裔母亲、拉格尔·海伦娜（霍赫布）的一部长篇散文诗。与此相类似的其他文字还有《威廉斯书信选集》(1957)。威廉斯的书信表明他是一个含蓄的、言辞简明的人，不过有时候容易生气，出言不逊。他自己的许多思想、意见，他的日常生活情况，以及他对人对事所持的观点态度，大都在他的书信中表露无遗。

上述各类体裁的大量而丰富的资料，连同已经出版的各种主要作品集与文集都在纽约州立大学巴弗娄分校的洛克伍德纪念图书馆、耶鲁大学的贝尼克图书馆和鲁塞沃德公共图书馆里可以找到。目前，专家仍在进行大量的工作来深入分析和评价现存的这些资料，例如在《威廉·卡洛斯·威廉斯研究通讯》上定期发表的各种文章就是这类研究的一部分。

当然，归根结蒂就文学史而言，最重要的还是威廉斯的抒情诗，这些诗作甚至比他写的其他体裁的许多杰作还更为重要。诗人创作这些诗歌的具体场合，常常是他从自己每日行医治病的忙碌生活中临时抓住一点短暂的时光，有时在清晨，有时在深夜，这本身就够得上是一种最实际、最富有内容的历史事件。每读一首他的抒情诗，当然是说每当你在真正地读一首他的诗的时候，你其实是在经历一种历史的体验或历史事件。 977

历史作为一系列不可预知和极具原始自发性的事件的这一形象渗透在威廉斯的所有各种题材，各种形式的作品之中。生命的萌芽与新生命的诞生，某种崭新的、从未听说过的事物的出现，某种从深沉的黑暗中、从深深隐藏着的地方涌现出来的东西，这自始至终都是威廉斯作品的基本主题和基本情节。有时候，新事物的诞生或新生事物的出现这一主题是通过由医生兼诗人亲手接生的婴儿的出世与新生的形式表现出来的。有时候，这个主题又表现为在春天潮湿的土地里，各种野草破土而出，显示出旺盛的生命力。不过，有时候，这一基本主题又体现为威廉斯所说的在我们周围的日常通用的语言中某种隐蔽的不被人注意的实质精神的发现与“降生”，例如在《细节》中：“大夫，我到处在找你呢/我还得给你两块钱”，或者又例如在《佩特森》的这样一行诗中：噢，大夫，我想这都是对的/不过这到底是什么意思呢？/有时，这个有关新生、诞生的主题又表现在太阳的初升之中，日出日落，昼夜轮回，永远都是这同一个太阳，但却永远是新生的，永远充满着新的生机。在威廉斯笔下，太阳好像是从大地下面升腾起来的，它在树林后面冉冉上升，几乎要把那些树一棵一棵地拔出地面来似的，它充

满着如此可怕的巨大力量，正像在《春的旋律》这个题目中的“strain”含有一语双关的意思，既指音乐旋律，又意味着充满着巨大而紧张的力量。这首诗是这样写的：

但是——

（紧紧地抓住/坚硬的、盘根错节的树林/！）
那边缘呈红色的、令人目眩的一团模糊的太阳光——
那悄悄地向四处延伸的力和凝聚起来的
反作用力——把天空、花蕾和树枝都焊结在一起了，
将它们牢牢地固定在一只折叠式的支架上，
树林向外伸张出来，然后再把整个具有反作用重力的
物体使劲向上拉，并且把那难以名状的、还无明显界限的
大地，用一种连根拔起的可怕力量
牢牢的固定在右方！

正如读者看到的，对于威廉斯来说，以太阳在黎明时出山为例，一个新生命的诞生、分娩是十分不容易的。它总是以剧烈的冲突和紧张的拼搏为特征的。威廉斯诗歌的四种相互矛盾的创作趋势之间的影响力就是这种冲突、拼搏关系的一种表现方式。在这里，我想把诗人采用给妻子芙罗赛留便条的形式所写的一首美丽动人的诗作为例子来对此作进一步的说明：

978 这不过是想要对你说
我把
冰箱里的
梅子
全吃了

而那
是你
专为明天早餐
留下的吧

原谅我吧
梅子真好吃
是那样的甜
又是那样的冰

这首诗的第一个特点，犹如威廉斯诗歌通常所表现的那样，在于它具有联想的、举一反三的感染力。诗中直截了当地描写了梅子、它们的味道和温度，或者不如说，诗中描写的一件具体的事，也就是诗人吃梅子这件事，或者还不如说（更确切一点）这首诗给我们提供了一个书面的东西，也就是那张实有其事的便条，看来很像诗人威廉斯留给他妻子的一张道歉书。现在这份道歉书被拆成一个个短小的词组，分别排印成几行，成了一首诗。在威廉斯看来，语言的一大用处就是在词经过提炼之后，能够把眼前这一时刻人们最直接、最切身的感受与经验的精髓及时捕捉住，并保存下来，传达给其他人。就《这不过是想要对你说》这首诗的情形而论，其最直接的经验与感受就是诗人的味觉感官所感受到的梅子的滋味。因此，任何一个东西或事件，哪怕是像诗人威廉斯吃梅子这样的显然是最微不足道的事情，也值得我们用精炼的词句把它们加以描述和保存下来。

这首诗的第二个特征，其实已经在第一个特征中显示出来了，就是威廉斯十分注意如何细心记录他自己的思想、情感和行为动作。威廉斯主要是以一个客观主义诗人而闻名于世的。大家一致推崇他是一个善于在诗中描写常人认为无足轻重、微不足道的人和物的诗人，诸如破烂的玻璃碎片、海里的鳍鱼、扁鱼、厨房里污水沟边生长的植物、女皇安尼衣服上花边的底衬、在街上拾到一个硬币的女孩的形象、或球赛场上的人群等等。仅管如此，在威廉斯的诗句里，第一人称代词倒是用得非常多的，如在《这不过是想要对你说》这首诗中："我把梅子/全吃了。"读威廉斯诗歌的读者常常会感觉到这个医生兼诗人正在细心观察我们这个大千世界，对它进行多方评价，品尝它的滋味，并且用一种颇具性感的方式在同他见到的女人们攀谈答话，甚至还将女皇安尼衣服上花边的衬底想像成一种性感化了的所谓"白色的欲望"。有一首题为《闻一闻！》的诗，其实就是诗人鼻子的一种形象说法："啊，我这鼻子的/轮廓分明的高鼻梁，和深深的鼻孔！又有什么东西你闻不出来呢？"另一首诗《俄罗斯式的独舞演员》描写了那个在自己房间里一人独舞的医生："我在我那间北厢房里/在我自己的镜子前面/跳舞，身上一丝不挂，怪可笑地/手里拿着我脱下的衣服在头顶上挥舞着/嘴里不停地独自轻声唱着："我真孤单，我多寂寞…'"。 979

在《这不过是想要对你说》这首诗里我们看到的第三个特征似乎跟前两个特征是相抵触的，正像前两个特征，表面看来也是互相抵触的一样。这第三个特征纯粹是属于威廉斯诗歌在形式或节奏方面的一个特征。如果说威廉斯有一只肥大的、什么东西都能闻出来的鼻子，那么他也有一双特别敏锐的耳朵，也许在他以前或在他之后还没有哪个美国诗人有他这样好的听觉。伴随着威廉斯作品的前两个特征，即如实地描写、刻划现实事物与认真细致地表现诗人主观、内心世界的种种活动，接着，在他的诗歌里又出现了一种相反的动机，诗中的语言，词和短语，像是要力求尽可能摆脱它们自身原有的客观和主观的反应力与表现性而超然物外似的。于是，写在纸上的词和短语，排列在一行行相互分离的诗行里，都是作为它们的音韵、声音的形态，作为它们自身所具有的书面形态而在诗歌里出现的。诗歌语言的这种超然物外的情形，在我们把那

些本身并无实际指称意义的词语分列成单独的一行一行时，表现得格外明显，因为这些词语不是名词，也不是动词、或形容词，而是联系词、冠词、关系代名词。这样一些词一如 and、or、but、the、a、that 和 which，一孤零零地悬在半空中，本身并无实际含义，一直等到句法结构使它们各就各位，各行其是之后才会获得它们各自相应的一点语言意义。在《这不过是想要对你说》这首诗里，像这样的诗行有“that were in,”“and which”，“you were probably”以及“saving”等。“saving”就其本身而言，是一个形容词，一个分词或是动词的一部分，这要看与它相关的词是些什么词而定。只要这个词还孤零零地悬在空中，在书面上依旧独自成一行，那么，它基本上只能是一个意义含糊、或者毫无意义的词。在威廉斯的诗歌中，像这样的例子还可以举出很多。这种游离或超脱它们原本具有的词汇意义或句法意义的词和短语所产生的效果是十分奇特的。它使得词和短语都变成了某种类似于纯粹的声音或纯粹书面形态的东西，于是，词和短语就成了将这些纯粹声音或书面形态的东西镶拼成图案精美的诗歌所赖以存在的基本素材，这些精美的图案（即诗）本身极具美学价值，并不一定和诗歌所表现的诗人内心的情感思想或它所描写的外部世界的事物如梅子、小植物、鱼、绿色玻璃瓶碎片等等，有必然的联系。

那么，如前所述，威廉斯诗歌的这三个特点其实在一定程度上都是不协调，都是相互冲突的，它们又怎样能够共同相处在一起呢？或者是不是说他们既然可以共同相处，同时存在就充分证明了威廉斯无论在诗歌理论还是在创作实践上都基本上是矛盾重重、不相一致呢？按照威廉斯的定义，诗是“由词造成的一种机体”。他似乎力图用词来同时建造三种不同的机体，以适应于三种截然不同的、相互矛盾的用途。在这里，问题的答案是：所有这三种使用词语的方法在威廉斯的诗歌中都是为了相互配合，共同实现诗歌的第四种甚至更多种的基本用途才彼此存在下来的。这就是通过词的某种运用方法来发挥其揭示真理的作用，把诸如玻璃碎片，或弗罗塞留在冰箱里的梅子这类最平凡、最微不足道的小事所包含的“本质”意义和“现实的真谛”充分揭示出来。这种真实的“本质意义”自然也深深地包含在每一个有思想、有感情的人的“自我存在”之中。也许，对于威廉斯来说，最重要的莫过于这种“本质意义”或“现实的真谛”也同样深深地包含在美国普通老百姓的语言和音调节奏之中。因此，依据诗歌的三种不同功能中的任何一种功能，正确选择与安排运用词语、以便把包含在语言中的所谓“本质意义”或“现实的真谛”而“在过去一套名词术语中不值一提的东西”发掘、释放出来，是十分必要的。虽然，抽象地给标上一个名称，同如实地将它揭示出来（而这又只有通过诗歌才能做到），完全不是一回事，但是，威廉斯却使用了多种多样的修饰语把许多词语的“本质意义”或“现实的真谛”刻划、表现出来了。这有时候被他称作“美妙的事情”，有时候又被叫做“闪闪发光的真谛、要旨”或“一种无比璀灿的光辉，简直难以用常人的语言加以形容”，有时候又被他称作是“光辉明亮的背景”或是“那十分隐蔽而神圣的存在。”威廉斯在他的《自传》里写的一段颇具说服力的文字或许可以说是他关于“本质意义”或“现实的真谛”究竟指的什么这个问题的

980

一个最充分的解释。在这段文字里，威廉斯指出："那闪闪发光的真谛"存在于美国语言的日常节奏和习惯用法之中，在他看来，这也许是我们能够找到诗的真谛的最重要的地方了：

"我们眼睛里看见某个事件，一次又一次地，这告诉我们，刚才有一个什么东西在我们眼前轻轻掠过，是某种平时不多见的东西，——正好在这时有个笑容可掬的德国女人从我们面前轻轻走过，有好一阵子我们都感到十分迷惑不解。那到底是什么东西呢？我们叫不出它的名字；我们知道它不会有任何现成的表现方法；像这样的事儿确实太多了，人类是永远无法把它们认识完的。…这样的事儿实际上就在这儿，在我们面前的现实生活中，每一分钟我们都在谛听着，一种最稀奇最可贵的基本要素——它不是在我们的想像中，它就在这儿，在客观事实之中。这就是那个根本实质和真谛，它深深地包藏在我们耳朵里每天都听到的那些词和言语之中，我们应当以现实主义的态度，犹如从矿砂里提炼出金属一样把它的深刻含义提炼出来。"

威廉斯在晚年创造了一种新的格律技巧，就是在书面形式上按词语的搭配关系每三行诗为一组地进行对称排列，他称这种排列法为"可变音步"。在他最后创作的一系列诗歌中，在收入《布鲁格尔印象》这部诗集的诗歌中，尤其在他晚年创作的那首代表作《日光兰——那浅绿色的花》中，这种三行一组的词语组合，一串一串地，接连不断，好像是从某种主、客观的、从语言本身内在的无底深渊里产生出来似的。这些词和习语一个个出现在书面上，像是在一味地延缓和推迟诗人逝世的时间的到来，又像是在不断地揭示并同时忘却那"实质与真谛"：

有一件事
一件很紧迫的事

我必须对你说
只对你一个人说
不过还必须等到

我欣赏了
你临近时的喜悦
那也许就是等到了最后的时刻。

于是，就这样
我心里惴惴不安地

用力把那真谛显示出来

接着就不断地说话
因为我实在不敢停下。
我一边在继续走，一边在听

和时间相对抗
而时间却不会
很长了。

我已经忘记了

虽然华莱士·斯蒂文斯是威廉·卡洛斯·威廉斯的同时代人，也是他的朋友和同一个诗歌运动、即以纽约为基地的美国现代主义诗歌运动中的同盟者，但是他们两人的作品的立脚点和方向、意旨都是根本不相同的。区分这种不同点的一个方法就是要找出这两位诗人在对待和处理局部与普遍、具体与抽象之间的相互交叉关系方面存在的差距与区别。正如我在前面已经说过的，威廉斯历来注重描写和表现美国现实生活中、美国本土环境里种种平凡琐屑的小事。使它们具有普遍意义，或者将它们本身所包含的普遍意义充分地揭示出来，他把这看成是他从事诗歌创作的基本目标。众所周知，他写的诗始终坚持用尽可能准确、贴切的语言来描写、表现种种具体的人和事。而斯蒂文斯的诗作则从一开始就显得比威廉斯要更加"抽象"、更加富于哲理性、更加难读难懂得多。他的诗更偏重于描述和反应语言思维和内在的种种活动与作用，很少涉及语言词语如何把握现实、表现现实这类问题。

《它（诗）必定是空灵抽象的》，这是斯蒂文斯论述诗和诗歌创作的最著名的几首诗之一、《对于一种高超的虚构的几点注解》中一个章节的标题。在这里，任何一个斯蒂文斯的读者都可能注意到的第一件事就是这位诗人的确在不折不扣地奉行他自已定下的这条指令。对于美国读者、特别是一个来自宾夕法尼亚州或新英格兰这一带的美国读者来说，他或她在读斯蒂文斯的诗歌时会碰上好些熟悉的美国地名，如珀契奥门、赫丹姆、纽里文、巧柯鲁阿等，这也许就是他们所感受到的读诗乐趣的一部份。不过，这些地名很可能还会在他或她一开始读时就感到难懂费解、不知所云的一首诗里再次碰到。到新罕布什尔去作一次旅行并爬上巧柯鲁阿山，这并不会对阅读那首十分犀利、同时也十分抽象、不着边际的诗《巧柯鲁阿山面对它的邻居们》有多少帮助。这里暂且从那着诗里摘引几行来看一看吧：

982 他是一只贝壳，这贝壳是用深兰色玻璃或冰做成的/或者，是用某次进行化学试验所收集起来的气体做成的/或者，竟是用那体现在肌肉过于发达的肩、臂、和胸膛上的光、或几乎是闪光做成的/

在它的颜色转黑时最后剩下那兰色的透明度…

如果说威廉斯的诗由于从表面上看来意义如此清晰、明白，以致很难再作进一步的评论而使读者、教师或批评家都深感费力的话，那么，斯蒂文斯的诗则正好是从相反的方面提出了富于刺激性的挑战。读者，甚至是一些训练有素、通晓诗歌专门知识的读者也许会问"上面引用的那几行斯蒂文斯的诗究竟是什么意思呢？那个"他"又是谁呢？"他"怎么可能是"一个用深兰色玻璃或冰做成的贝壳"呢？到底这几行诗说的是什么呢？我怎样说才算合适，我又怎样去向别人作适当的解释说明呢？我怎么知道我是不是就理解得正确了呢？我究竟靠什么方法去掌握这几行诗呢？让我们现在就来研究一下有关斯蒂文斯的生活经历与作品的基本情况以期能从中获得解答这类问题的某些启示；而上面这类问题在涉及斯蒂文斯诗歌作品的随便哪几行诗时，无论是早期作品还是晚期作品，都照例会提出来的。

华莱士·斯蒂文斯于1879年十月二十日出生在宾夕法尼亚州雷丁市。他是荷兰人的后裔，祖父本杰明·斯蒂文斯是个很富裕的农场主，是荷兰改革派教会成员。他经营的农场是在一个名叫尼夕明宁的小地方，距离珀金奥门那条小河不远，以盛产鲈鱼闻名。斯蒂文斯曾在他后来写的《关于暗喻的各种形象间的某种关系的思考》那首诗里用两行美丽的诗句追忆了这件事：

斑鸠在珀金奥门河边不停地鸣唱，

鲈鱼藏在深深的河水里，依旧很害怕印第安人

华莱士·斯蒂文斯的父亲，戛利特·巴卡罗·斯蒂文斯曾离开农场到外地去谋生，先是在雷丁市里当一名学校教员，后来成了一名颇有成就的律师。华莱士·斯蒂文斯就是在那儿和他的两个弟兄、两个妹妹一起在一座宽大的新砖房里长大成人的。他在雷丁上学读书，起先上的是路德教教区学校，后来进人雷丁男子高级中学，在那里他学习了拉丁文和希腊文，还学习了数学和英语。他有一年考试不及格，可能是因为生病，因此他不得不多学了一年。不过，他后来仍以"优异成绩"在1897年毕业，并在同年九月作为一个专科生进入哈佛学院学习。

在哈佛大学求学的三年中，斯蒂文斯一直住在花园街的学生宿舍里，他修了英文作文、法语和德语课程，广泛阅读了文学和哲学方面的书籍，结识了乔治·桑塔亚那，并开始记日记、学写雪莱体十四行诗和济慈式的叙情诗，还在《哈佛响导者》上发表诗作，他在该刊编辑部干了一年之后，即担任了主编。他的第一首诗歌是在1898年11

月25日那一期《哈佛响导者》上发表问世的。尽管他早年尝试写的这些诗歌也预告了斯蒂文斯的诗歌创作已开始成熟，但是，总的说来，这些诗歌毕竟还不能说是典型的斯蒂文斯式的。事实上，斯蒂文斯早年写的日记现在大部份已重新编辑整理出版，并983 由诗人的亲生女儿霍莉·斯蒂文斯写了评语，书名为：《纪念品与预言：青年时期的华莱士·斯蒂文斯》，这份珍贵资料更深入、更真实地揭示和反映了诗人在创作《簧风琴》诗集和《对于一种高超的虚构的几点注解》这一诗篇时的情况。斯蒂文斯在1950年写的一封信中也曾表示过他自己对于这些早期作品的一点看法与评价。他写道："一个人早年经历的某些事情真令人不寒而栗"。

斯蒂文斯在1900年六月中旬永远地离开了哈佛大学。他来到纽约，最初在那里担任一家报纸的记者。在做记者也难以维持生计时，他又转行去搞法律。他于1901年10月1日进入纽约法学院，第二年即1904年夏天开始在W·G·培克汉姆律师事务所担任法律文书工作。随后不久在1904年他获得了法学学位，并正式被允许担任律师职务。斯蒂文斯在这时期的日记如实记录了他在城里和附近乡下所做的长途步行游历的情形（包括他在1903年夏天陪同W·G·培克汉姆在英属哥伦比亚荒郊野外一带旅行、野营、打猎钓鱼的有趣经历）以及他所看过的戏剧表演、出席过的音乐会、读过的书籍和吃过的美味佳肴等等情况。这些日记的部分诗意（即对于他日趋成熟的诗歌所具备的丰富有力的语言形式的一种微妙而间接的预兆）贯穿在作者对食物、酒和雪茄的具体描绘之中：

> "我最近一直在看自己写的日记。一两个月前，我总盼望能过一种没有雪茄、没有饮料的，懒洋洋的闲散生活。结果，打那以后，我抽的却是维拉·维拉斯与萨扎多勒牌雪茄，还常常去茂坤士餐厅吃法式蓟菜煮新玉蜀黍，不停地喝各种酒和饮料，从混有浆果的甜酒、法国柏甘地产的红酒和葡萄酒，一直到野梅子酒。我抽的雪茄有墨西哥雪茄、法兰西雪茄等等，不一而足。我每天吃这吃那，天知道还有什么东西没有吃过，（我还记得青豆红烧全牛心，很好吃——我像猪一样好吃。）"

不过，说这些日记仅仅是年轻的美食家的一份饮食记录，那未免有失公允。斯蒂文斯从童年时候起就是一个好步行的"铁脚板"。他在纽约那几年记的日记里有很多关于他在城市里和附近周围乡下作长途步行以及他回雷丁看望父母时在那一带乡村徒步旅行的记述与描写。他写道："步行游历是我逃避烟草和饮食的唯一途径。"他把自己在步行游历中的所见所闻全写在日记里，这对于他在诗歌创作中常常借用当地不同的风物景色来具体表述思维和想像力的不同色泽品格这一重要手法来说，无疑是起到了实践与演练的作用的。下面摘录的是他1904年4月4日的一段日记，在这里他记述了到帕利塞兹丘陵去的一次长途徒步旅行的情况，这是他许多这类记述中的一段：

“一个阳光特别明媚的日子。一个处处都呈现出绚丽夺目的紫兰色和朱红色、黄色和白色的日子。我自己并未辜负这美好的春天时光；昨天，我走了二十来里，(好像) 每走一里路我的体重就减轻了一磅 (似的)。无数的兰色翅膀在空中掠过，我看见一只欢快的知更鸟儿飞过去了，还有许多我叫不出名字的鸟儿。我还听见了大青蛙的第一声鸣叫，那声音就像花神爷那辆大马车的车轮碾扎在路面上发出的吱嘎声，显得怪沉闷的，这也难怪，因为好些池塘里如今还积满了残雪污泥和没有融化的冰。另外：任何一个迟钝麻木的人都会注意到那毛茸茸的柳絮，遍地都是，简直多极了。有些浆果树丛已经变成紫红色了，还有许多绿色的枝条和其他一类的东西。春天就这样姗姗地来临了，一步一步地，犹如舞台上出现的日出那样。” 984

正是在这次回雷丁探家，在家里多住了一些日子的过程中，也就是在写上面那段话之后的那个夏天，斯蒂文斯结识了当地的一位姑娘艾尔西·维欧拉·卡契尔，并和她相爱了。这位姑娘比诗人小七岁。从 1904 至 1909 年，斯蒂文斯在纽约做律师工作、并住在纽约或新泽西的这段时间，斯蒂文斯多半通过书信向艾尔西求婚。他俩是在 1909 年结婚的。婚后这对年轻的夫妻住在纽约西二十一街上一幢公寓里，斯蒂文斯还专门在房间里为艾尔西摆设了一架小型客厅式钢琴。艾尔西是一个柔弱、敏感、容易生气的女人，她忍受不了纽约城里夏天的炎热，因此，小俩口在这几年常常分居两地，不过，显然两人之间还是相处得十分融洽的。斯蒂文斯这时期写的诗歌大部分都是献给艾尔西或是专门为她而作的。

还在他和艾尔西结婚之时，斯蒂文斯就已经由做律师转而从事保险业了。1916 年春，他和妻子一起离开纽约，长期定居康涅狄卡州的哈特沃德市，他在那里加入了不久才成立的哈特沃德意外事故保险公司，并从 1934 年起担任这家保险公司的副董事长一直到他逝世时为止。

在离开纽约搬迁到哈特沃德市之前不久，斯蒂文斯已经开始在刊物上发表诗作了(也就是在《哈佛向导者》上发表那些尚不成熟的习作之后)。他写的有些诗歌，包括《星期日早晨》那首诗中的五节诗还在哈丽·门罗的《诗刊》上发表。另外一些诗作则分别登载在诸如由他在哈佛读书时的一个朋友匹兹桑波恩主编、名为《潮流》的这一类不大著名的刊物上，其中有的诗歌是他早在 1909 年作为给艾尔西写的生日献礼之作的一部份。除此之外，还有斯蒂文斯写的第一批成熟的诗作，也就是后来收人他的第一本诗集《簧风琴》里的那些诗作，这本诗集是由阿尔弗瑞德·A·诺普夫在 1923 年出版的，此后，诺普夫一直是他主要的出版发行人。

在斯蒂文斯移居哈特沃德市之后，从文学史的角度而言，他的生活经历主要是先后出版发表了几本诗集，并逐步被公认为是全美国最伟大的作家之一。实际上也是公认的世界文学的一位伟大诗人。至于他在来到哈特沃德市以后的私人生活和经营保险

业的情况，就不必多说了。他唯一的一个女儿．霍莉·斯蒂文斯是在1924年出生的，她为她的父亲做了许多了不起的工作．她不仅是斯蒂文斯书信集的最优秀、最具权威的版本的编辑人，而且也是悉心整理斯蒂文斯早年日记、并将其诗歌作品精编成一部以《心灵尽头的棕榈树》为书名的标准平装本选集的编辑人。斯蒂文斯是一个颇为成功的保险业经纪人，专门从事上市牲口的保险事务。他每年有好几次去堪萨斯城参加畜牧人会议，他也经常单独去佛罗里达（不是同艾尔西一道）旅行，他早些时候还有过一次颇为著名的乘船游览墨西哥的经历（跟艾尔西一道）。这次游览在《以字母C自诩的喜剧演员》和《浓云密布的海面》这两首出自《簧风琴》诗集的名篇中都有所反映。显然，诗人的家庭生活并不十分称心如意，因为艾尔西是个不容易相处的人，例如，她不许他把像威廉·卡洛斯·威廉斯这样一些诗人朋友请到家里来做客。他至少是在表面上只过着一个事业有成的保险业经纪人的普普通通的生活，陪同事一起打打高尔夫球和在哈特沃德的独木舟夜总会开马第尼午餐会打发时光。尽管如此，他在公司里也决不是一个讨大家喜欢的人。他常年步行去上班，因而人们都说他是在步行去公司上班途中写诗打腹稿，一到办公室就立即向秘书口授成诗的。虽然斯蒂文斯从来未去过欧洲，不过，他还是适当地收集了一些法国油画和水彩画。他有一首名诗《被培森团团包围住的安琪儿们》，就是根据他收集的画家德尔寇特描写一些陶瓮土罐的那幅画写成的。斯蒂文斯一直和他在纽约结识的一些文人墨客如威廉·卡洛斯·威廉斯保持友谊和交情，不断同这些文坛伙伴们以及这期间先后结交的其他人士保持联系，其中有些人和他只在书信中打交道。1950年，斯蒂文斯被授予波林根诗歌奖，接着，他又在1951年和1955年两次荣获全国图书奖，同时还在1955年获得了普利策诗歌奖。最近有人批露他很可能在晚年时候转而皈依了罗马天主教。他是在1955年8月2日在哈特沃德逝世的。

诗集《簧风琴》出版问世那一年，斯蒂文斯已经四十四岁了。在此后的生命岁月里，他继续不断地写诗，大部份作品都是先在各种期刊杂志上发表，然后再定期收集汇编成单独一本一本的诗集，这使他逐渐被一致公认为是二十世纪的一个主要诗人，先后出版的诗集有：《关于秩序的思想》（1936）、《带兰色吉他的人》（1937）、《同一个世界的不同部份》（1942）、《转人夏天》（1947）和《秋天的黎明》（1950）。所有这些诗作连同最后的一部名为《岩石》的近期作品，全部合编成一部《华莱士·斯蒂文斯诗歌集》，在他逝世的前一年公开出版发行。

最初，斯蒂文斯打算把他的诗歌全集取名为《簧风琴全集》以突出他诗作的连续性。他写的所有的诗歌其实都是一个单一的整体系列的一部份，或者甚至可以看作是一首长篇的、相互连贯的、有时被强行打断的沉思录式的巨型诗作，而这也就是那被斯蒂文斯奉为诗人心灵的命根子的所谓想象力与现实之间不断进行的交流与对话的忠实记录。

1951年还曾经出版过斯蒂文斯的一本论文集《不可缺少的天使：论现实与想像力》。在斯蒂文斯去世之后，又出版了他的一部混合性质的文集，将迄今尚未整理的诗

歌、剧作和散见在笔记本中的论述、警句以及论文等等全部收入其中，书名为《遗作集》(1957)。此外还有《华莱士·斯蒂文斯书信集》，以及一部收入了他早年写的日记、诗歌的文集《纪念品与预言》(1977) 等，全由霍莉·斯蒂文斯主编；至此，斯蒂文斯所有已经发表过的作品全部都整理完成了。

尽管斯蒂文斯在他早期写作的诗歌和日记中已经显示出他的诗作已趋成熟的种种迹象，但是，人们毕竟还未曾料想到他在四十五岁时，就写出了收集在《簧风琴》诗集中的那样一批辉煌的诗章，甚至在读了他的《簧风琴》诗集之后人们也未曾料想到他此后还会连续不断地发表一系列优秀诗作，令人佩服。斯蒂文斯后期写的这些诗歌使得他在《簧风琴》诗集中早已清楚地显示其轮廓的诗歌创作生涯变得越发深沉、也许越发忧郁，但无疑是越发地复杂了。斯蒂文斯和他的诗歌作品，既不能用在他以前出现的任何文学现象来加以解释，又难以用他同时代人的种种艺术和诗歌运动来加以说明，尽管给他贴上这样那样的新标签或许在表面上看来很有用处。这也就是说，无论是他出身于宾州乡下一个荷兰人的家庭这件事也好，还是他在哈佛大学读书求学这件事也好，或是他在日记书信中已经描述过的个人性格气质也好，或是那已经成为他的标志的三个主要特征和属性也好，都对于我们解释和理解《星期日早晨》或《雪人》这些诗作起不了多少帮助作用，更不用说《巧柯鲁阿山面对着它的邻居们》或《在石棺里的猫头鹰》那些诗歌了。

评论家们对于斯蒂文斯和他的作品讨论得最多最经常的问题是他同英国浪漫主义、特别是同华兹华斯、雪莱、济慈等人的浪漫主义的种种联系与影响问题，他同从爱默生到惠特曼的美国实用主义者们所代表的美国传统的种种联系与影响问题以及他同分别以波特莱尔、伦巴乌德、尼采直至各种超现实主义者如毕加索、布瑞格、杜菲、胡塞尔、海德格尔、或让·瓦赫尔等人为代表的欧洲诗歌、绘画、哲学方面的现代主义传统的种种联系与影响问题。尽管对于这种种联系与影响的讨论和研究也许不无益处，但是，斯蒂文斯的诗歌作品，最终只能是根据它们各自本身的结构与内涵逐一加以分析，并且还要尽可能准确地进行阅读和理解。正如人类文明的一切伟大的创造发明一样，斯蒂文斯的诗歌作品就其最根本的特征而言也好像多少有些自然天成的性质，很难弄清楚它们的来源到底是什么。

除了刚才说的不能粗枝大叶地随意乱加解释之外，也许还存在另外一种形式的自相矛盾，缺乏连贯性的问题。斯蒂文斯诗歌的许多特点都是从头到尾贯穿在他所有的作品之中的。例如，他的诗歌作品都有一个连贯性的主题，即：诗人自始至终都在关注想像力与现实、或内在心灵与外在世界的相互关系和相互影响的问题，同时，在他的诗歌、论述和论文中，诗人一而再，再而三地把注意力和重心都放在探讨隐喻这一诗歌语言的基本特征所独具的力量问题上。批评家们已经识别出了一整套他常用的形象、比喻手法：用兰色象征想像力，用红色象征现实的力量，用绿色象征绚丽多彩的大自然。斯蒂文斯诗歌中的种种思想概念模式总是和季节的循环交替联系在一起的。就连诗人自己整个创作生涯的发展进程也都是仿照这一季节循环变换的模式的，即：从 987

华丽的、犹如春天般丰富多彩的《簧风琴》诗集、到《转入夏天》，再到《秋天的黎明》。斯蒂文斯其实是一位最伟大的太阳诗人；太阳这一主题，或者说，地球行星每日每年围绕太阳运转的这个主题，贯穿在他的整个诗歌作品中。他诗歌里具体的局部性的语言结构要依某些常用的语言形式而定，诸如格言警句式的短语采用“A”就是“B”这样断然的形式，或者将一长串短语平行并列出来，每一个短语都较它前一个短语有细微的差别。斯蒂文斯诗歌作品的一个明显的特点就是他喜欢编造一些机智而费解的标题。有时，这些标题令读者联想到日常谈话或新闻报导中的一个片断，有时又使人觉得很像保罗·克里之类画家画的抽象派绘画的标题。总之，这些标题常常和它们所代表的诗歌本身只有某种间接的、或含混不清的关系，如：《厚安广场上的茶会》、《手里提着灯的处女》、《从帕斯卡古勒来的友人》、《在俄罗斯的一盘桃子》、《蒙特拉契特·罗·贾丁》、《在凝神静读的大个子红种人》等等。最后一点就是，在斯蒂文斯的所有诗歌作品中，甚至在他写的一些最抽象、最不寻常的诗歌里，他始终如一地运用了拟人格这一形象化的语言手段，即使是在他最大限度地发挥自己的想像力的时候，他也从未回避过这一形象化的修辞手段，例如，在《一个像日月星辰似的原始人》这首诗里，他写道：“巨人，出现在地平线上，发出耀眼的光芒”，这“巨人”一直是那作为终极的抽象的可感知形象太阳的最恰当的代名词，而在同一首诗里，斯蒂文斯又把那“终极的抽象”称作是“包含在事物的核心中的基本诗篇”。

不过，虽然有上述种种连贯性和一致性，虽然这些都有助于读者参照他或她对斯蒂文斯的某些诗歌已有的知识去更好地阅读理解另一些他或她还不熟悉的诗歌，但是，斯蒂文斯的诗作中仍然有很多不连贯、自相矛盾和令人感到惊奇费解的地方，无论是在诗与诗之间还是在某一首诗之中，情况都是如此。读者一读他的诗就明白，要想预先知道或推测下一行诗或下一节诗写的是什么，是不可能的，因为下一行诗或下一节诗所写的东西似乎常常都不大合乎逻辑，也没有依照什么明显的、前后相一致的连贯性。因此，这就要求读者在读斯蒂文斯的诗时在精神情感上具有极高的机智和灵活性。斯蒂文斯在他的《言论集》中有好几处都系统论述了他自己的诗作及一般的诗歌所具有的这些特征：“诗应该几乎能够完全杜绝理解力的作用”；“一首诗并不需要有某种意义；像自然界许多事物一样，诗也常常没有什么意义”；“诗的技艺带有极大的偶然性，因而并无定则可循”；“诗必然是不合理的、非理性的”。

988

有时，诗的这种非理性和不可理解性是以某些在表面上很合乎语法规范但在逻辑意义上完全不通的句子形式表现出来的。这方面的一个颇为著名的例子就是出自《簧风琴》诗集的一首早期写的诗歌《雪人》的最后一个诗节。在这首诗里，大风劲吹，也许还是祸不单行呢，（反正，诗句结构使之不能确切表明含义），“对于那个在大雪中努力用耳朵听动静/并且，他什么东西都看不见的人来说/在那儿什么东西也没有，有的只是一片空白。”不过，斯蒂文斯诗歌的这一非理性的特点有时又以一种的确能够成功地抵制常人理解力、完全无视一切语言规则的句子形式表现出来；于是，词句的组合只考虑它们的语音效果，只考虑它们在诗行的尾韵和头韵中的相互呼应的效果，也就

是说，诗人完全是为音韵而音韵地来进行创作，并不考虑如何按照语言的语法和逻辑规律来遣词造句，例如："Chieptain Iffucan of Azcan in caftan/ Of tan with henna hackles, haet!"（"那身著土耳其长衫的阿兹肯首领依弗甘/黝黑的肤色，头上装饰着略带红色的长羽毛，端端正正地站住了，——引自《松林中的矮脚鸡》）；又如："O bright, O bright, / The chick, the chidden-barn and grassy chives/ And great moon, chicket-impresario, / and, hoy, the impopulous purple-platedpast"（"啊，那活泼可爱的/小鸡，还有那鸡舍/那一样绿油油的植物，那圆圆的大月亮和蟋蟀小乐队的演出经办人，/而且，哎，那人口稀少的、光荣灿烂的往昔时代。"——引自《蒙特拉契特·罗·贾丁》；再如："And she that in the syllable between life/ And death cries quickly, in a flash of voice, /keep you, keep you, I am gone, on keep you as/my memery, is the mother of us all"（于是她用那介乎生与死/之间的字眼用急促的声音迅速高喊道：/保护好你自己，保护好你自己，我去了，哦，保护好你自己，因为/我的记忆力就是我们大家的母亲"——引自《在石棺里的猫头鹰》）。

那么，究竟为什么斯蒂文斯的诗歌中会有这样一些形形色色的非理性和违反理智的东西，并且直接同人们试图以某种方法解释说明一首诗的含义的愿望相对立呢？是不是仅仅因为诗跟情感的关系较之它跟理智的关系更为密切，而充满感情的语言又常常是非理性的？或者是否还有某种新的原因？我想在下面稍微深入地阐述一下斯蒂文斯的诗歌在形式和主题方面的基本特征以期能够对这些问题找到某种答案。

斯蒂文斯写的诗有三类。在他最脍炙人口的诗篇中，许多都是抒情诗，一般长度只有几行，最多只占一两页的篇幅，如《关于那只土罐的趣闻》、《雪人》、《松林里的矮脚鸡》和《冰激林皇帝》等全都收在《簧风琴》诗集中。不过，这部诗集中还包括有不少相当晚期写作的诗歌，如《康涅狄卡州的河中之河》、《不是关于事物的思想观念，而是事物本身》、《一个熟睡的孩子》以及《关于唯一的存在本身》等，全都是诗人最后三年间写的。

第二类作品就是诗人写的那些著名的长诗，这里包括有《以字母 C 自诩的喜剧演员》、《带兰色吉他的人》、《罪恶的美学》、《对于一种高超的虚构的几点注解》和《在纽黑文的一个很平常的夜晚》等。虽然这里列举的诗当中的第一首诗还有某种不清晰的叙事顺序，但是，这些诗歌大都是以一系列各不相同的、构成某种连续性沉思与冥想的部份来布局的：主要是关于沉思冥想中的心灵本身所具有的生命力的深人思考和关于作为心灵的一种主要力量的诗的功能性质的深入思考。心灵是唯一能够保护我们，使我们不受现实力量击败压倒的一种力量——也就是他所说的内在的力量同外在的力量相抗衡。在《言论录》（这是收入《斯蒂文斯遗作集》中的一系列无比宝贵的格言与论述汇编）中，他把想像力定义为"人类超越自然之力"，而诗则是"对于人们彻底了解世界这一不可须臾或缺的需要的一种反应。"不过，在这里读者们应当记住，在斯蒂文斯看来，即使是最强有力的诗人也决不可能一劳永逸地把世界了解清楚的。因此，想要彻底了解世界，想要使心灵得到满足，就必须每天重新开始进行新的尝试和探索。斯

989

蒂文斯的长诗并不是在事物刚刚出现或刚刚发生时那顷刻之间的见闻、体验的记录，而是心灵在整个过程中都以这样或那样的方式起支配作用的永无止境的沉思与冥想的一个片断的记录，也是心灵以这样或那样的模式来彻底了解世界，但始终未能获得成功的片断纪录。斯蒂文斯在《对于一种高超的虚构的几点注解》这首最受人们推崇、充满诗意的关于诗的沉思与断想的长诗临近结尾时写道："他们总有一天会在索尔邦，在巴黎大学把世界认识清楚"，到那时，这个世界，"我那绿色的、我那流动不已的尘世"，"除非变成了结晶体，它将会停止转动。"然而，这一结晶化过程始终是属于未来的，因此，沉思与冥想还得继续进行下去。

此外，斯蒂文斯诗歌的另一颇具特点的形式，一种至今尚未受到应有重视的形式，就是所谓中等长度诗歌的形式，这一类诗歌常常通过一系列高度强化的，仍旧属于同一主题形式范围内的诗节片断之间的相互关联、呼应，使整首诗歌从头至尾都贯穿着一条集中统一的沉思冥想的主体运行轨迹。依我的看法，这一类诗是斯蒂文斯作品中最为晦涩难懂的，同时也是最伟大的诗作。这也许可以说明为什么对这类诗歌的评论之所以比较缺乏的原因。属于这一类的诗歌有：《基伟斯特的秩序观念》、《巧柯鲁阿山面对它的邻居们》、《秋天的黎明》、《石棺里的猫头鹰》和《岩石》等。

正如许多评论家已经指出的那样，斯蒂文斯的诗歌创作，从《簧风琴》诗集里那些华丽的丰富多彩的早期诗歌到后来较为阴郁，较少修饰，显然十分抽象的沉思冥想诗，如《纽黑文的一个平常的夜晚》之类，自始至终都把重心集中在表现心灵与世界之间的，或者用斯蒂文斯自己的说法，想像力与现实之间的相互作用关系上，这也是他诗歌的连续性之所在。斯蒂文斯断言："诗是人和世界之间某种相互关系的表白与体现。"一方面是心灵任凭现实的权威和真实性所左右，另一方面是心灵过于强求对自然的驾驭能力，斯蒂文斯的诗就是在这样相反的两个极端之间不断地徘徊移动，一会儿强调以这一端为主，一会儿又说那一端占主导，始终未能最后解决这二者之间的争端与冲突问题。一个原始的、呈现出现实的本来面目的世界决非适合人类生存之地；但是，他在《言论集》中却说："一个想像中的世界根本谈不上有什么令人感兴趣的地方。"《言论集》在这里也和在其他方面一样，对于了解斯蒂文斯诗歌创作意图是很有帮助的，它以格言警句的形式记录了诗人在两种倾向相互间的无谓矛盾中徘徊不定的情况："世上没有什么东西比现实更伟大。在这种情势下，我们只好把现实本身看作是世上唯一的天才了。"可是，他接着在这段话之后相隔两页的地方又说："想像力才是唯一的天才。"

为什么会这样自相矛盾呢？为什么斯蒂文斯就不能够在这以前或以后，或通过这样那样的方式判断、解决心灵与世界这二者之争呢？——例如，他不是曾经断言诗是"最高的虚构"，它将要"作为一种济世救人的手段"来取代宗教的地位，并说"最后的信仰就是相信一种纯然的虚构、一种你自己完全明白的虚构，再也没有别的什么东西了"吗？为什么他不能就此判明、解决这二者之间的矛盾与冲突呢？对于这些问题的一个答案就在于斯蒂文斯的诗歌理论和诗歌创作的第三个要素即：始终如一地把

“语言当作是诗歌的素材而不仅仅是诗歌的媒介或手段。”现实并不是一下子就完完全全暴露在心灵的慧眼之前或成为想像力随时可以利用的现成资料，而是通过本身就是一种物质力量的语言，特别是通过诗的语言、形式化的语言、通过隐喻，才把现实的素材发掘出来、开采出来。“除此之外，词语就是世界上最重要的东西了”，不言而喻，这也就是除了想像力和现实之外，语言就是一切。“隐喻创造的是一种新的现实；相比之下，原先的那个现实就显得不真实了。”因此，“伟大的诗篇总是对于（某种）现实的离弃与摆脱。”斯蒂文斯曾在《地方性主题》里使用一段训戒式文字作结尾，他写道，“伙计们，要一点一滴地修筑起这世界的大厦，不过，并不是用你们的一双手。”看来，他在这里的意思可能就是说不是用手，而是用词、用语言来把这世界的大厦修建起来。通过词、通过语言来处理事情，解决问题，不啻是一种良好的方法，而且无疑也是一种最高超的方法。斯蒂文斯的诗，整个说来，就是他针对语言表现现实、更主要是揭示现实的深刻内涵时所具备的力量这个问题，在诗歌理论研究和诗歌创作实践这两方面进行漫长的探索的过程。

由此看来，作为一种诗歌创作的过程而言，这似乎是够清楚明白的了。那么，为什么又没能一劳永逸地就此用词和语言的素材成功地创造出一种最高的虚构境界，以便让男男女女都能够在其中共同享受惬意的人生就像诗人自己在《秋天的黎明》中所描述的“丹麦人生活在丹麦”那样幸福而自在呢？又例如，为什么说在诗歌里，虽然在感情上“我们总是经常处在这样的境界中”，可是“在理智上我们却从来到达不了这一境界呢？为什么诗歌就一定永远只能是“对于最高的虚构的某种注解”，而不是那最终实现了的事物本身呢？对于这些问题的答案就在于了解和认识第四个要素，即斯蒂文斯诗歌中的主旨，或非存在的存在，这是他诗歌中最困难、最不好懂和最难以捉摸的东西，斯蒂文斯正是在这一点上和威廉斯汇合在一起了，尽管他是从不同的方向、处于显然不同的诗歌环境和诗歌氛围之中的。 991

我之所以说：“非存在的存在”，是因为这个第四要素即所谓的诗歌主旨或斯蒂文斯诗歌的内在力量，无论是对于具体概念还是对于抽象思维而言，实际上是根本不存在的。它既不是一种人们还可能回忆起来的过去的存在，也不是人们在将来有朝一日很可能实现，并成为他们心灵中享有的财富的某种崇高的思想目标，某种“心灵尽头的棕榈树”。这个“非存在的存在”既不是某种实在的事物，也不是某种思想、某个词语、或是这个世界上和这个世界以外的任何精神的实体。就它对于所有这一切的关系而论，恰似现代物理学中反物质之于物质的那种关系。当上述这些东西中的任何一种一旦和它接触时，它就会和这个东西，亦即某事物、思想、词语或精神实体，互相消灭对方，同归于尽。也许正是由于这个原因，斯蒂文斯诗歌就其理论和实际创作而言都是一种消亡性的诗歌——常常表现为对于某种稍逊即逝的事物的极短暂的一瞥，在人们还没来得及看清、弄懂、叫出名字、或熟悉明确之前就已经消失不见了。如像在《石棺中的猫头鹰》里那个母亲形象、那个所谓想像力之母一样，诗在这里所揭示的东西也都是在它匆匆消失时那一瞬间同时显现出来的：“保护好你自己，保护好你自己，

我去了。”正如斯蒂文斯在《言论集》中所说：“诗有如一只雏鸡，稍一惊动就立即飞走了。”

如果认为这个最难捉摸的东西是斯蒂文斯诗歌中某种一般意义上的形而上学或宗教信仰维度，那就完全错了。它既不是语言的内在的一个特征，也不是由语言或语言中任何其他东西所创造的一种要素。尽管斯蒂文斯使用了各种抽象的说法和形象性的比喻——如“它”、“某事物”、“事物本身”、“太阳”、“站在地平线上的巨人”、“虚无”、“事物的核心里的最基本的诗篇”等等——来称呼它，给它定名称，但是，它还是根本没有名称可言的。因此，他就只间接地用一些总是很不恰当、很难以捉摸的比喻来给它定名称，每当诗人自己以为他已经捉摸透了的时候，比如在诗中最忠实最直接地描述、辨别事物的不同特征时，它总是立刻就消逝了，留给他的只是深深地惊叹“现实不过是一片空虚而已”。斯蒂文斯还在《言论集》中另一个地方明确谈到：“真实仅仅是基础，不过，它也就是这个基础而已。”现在看来，甚至连现实这个显然是一切文化活动（包括诗歌创作在内）的最具体、最牢固、最实实在在的基础也被这第四大要素的“它”弄得完全空虚渺茫了。

从脱离现实出发，逐步向充分认同与肯定那旨在创造崇高的虚构境界的完全独立的想像力的转移，最终仍然不可避免地遭遇到同样空虚的结局：“一个想像中的世界最终是一点儿兴趣也没有了。”不过，这个无名的、难以名状的“它”，虽然本身并不是语言，但是却作为某种既无限遥远、又无限接近的东西、某种所谓跻身在一首诗歌的992 字里行间的东西潜入到语言的行列中来了。这个东西使语词扭曲变形，脱离逻辑或语言的常规，致使语意晦涩莫辨。这样一来，心灵既无法通过诗歌来实现自我，达到自我满足，而且还必须重新开始另外的诗歌创作：“诗是一个未曾得到满足的人试图从语言文字中去寻求满足而进行的一种拼搏。”

这一奇特的力量或要素自始至终都在斯蒂文斯的诗歌创作中起作用。在《雪人》一诗关于“那里什么也不存在，只有虚无”的程式化的诗句里就有这一力量或要素的存在。在《诗歌集》的最后一首诗《不是关于现实事物的思想观念而是现实事物本身》中，它仍然是一种激发诗情的要素和力量，诗中反复出现的“它”（“他”），既表现为一种无名小鸟的啼叫声，又象征着那尚未出山的太阳的最初的光芒，“它”本身就是“那事物本身”的一个形象的比喻。毫无疑问，在《巧柯鲁阿山而对着它的邻居们》的“深人探索”中，这个第四要素也就是由那个奇怪的“他”所人格化了的东西。斯蒂文斯的诗歌常常要求对这个第四要素或其组成部份，连同想像力、现实词语在一起，进行臆测或假设，以便尽可能深入地理解和解释它的意义。在《一个像日月星辰似的原始人》这首诗里，在涉及那“在事物的核心中的最基本的诗篇”时，对于这第四要素作了最直接的表述。这几行诗在逻辑前后矛盾、用词生僻古奥（如使用了 accelerando，captives，the being 等这样的词语）和语法句法结构生硬别扭这几方面，都是独具一格的，也许正是这种怪诞的特点，较之任何别的概念模式来，更间接地表明了“它”的被扭曲了的内涵吧！

它是有，它
又是无，所也是有，在言谈的瞬息之间，
一个渐渐加快的节奏幅度在不停地移动，
把那整个存在捕捉住、扩大、延伸开来---
于是就全都在那儿了。

J·希利斯·米勒 撰文　　朱通伯 译

文学批评

T·S·艾略特在1956年曾经写道,"过去的三十年,我以为,乃是英美两国文学批评的一个光辉灿烂的时期.也许在日后对此进行回顾时,它甚至会显得过于璀璨夺目,谁知道呢?"

993

我在这一章里写的,与其说是这个光辉灿烂时期的人物的历史,还不如说是有关这一时期的种种理论假设和实际评论活动的历史。尽管这样,我还是要侧重于研究各个不同的人物,这一方面固然是因为各种实际的文学评论工作都带有个人的性质,另一方面也是因为这些人物似乎给我提供了一种掌握不少零星分散的、关于某些无名作者的资料的最便捷的手段。这些人物并不是像迈克尔·福利特所说的马克思和弗洛依德那样的发表长篇论著的作家——就这一点而言,美国的批评家大都还略嫌过于幽默,过于偏重反讽和过于难以捉摸了;——不过他们也不是一些孤芳自赏的纪念碑或一些曲高和寡的空谈家。他们是不同风格的批评思想的体现者,有时候各行其是,互不相干,但常常又是相互重叠和相互渗透的。因此,我想在这里集中讨论一下文学批评作为一种实际的评论活动,作为一种由各种思想观点相互纠缠在一起的,但又不是对这些思想进行简单的鼓吹、传播的写作模式这个问题。批评自然要牵涉到理论,但不是从理论到理论。

T·S·艾略特认为批评犹如呼吸,是不可须臾或缺的;R·P·布莱克默也曾经说过,批评就像天天走路一样,是最普遍不过的了。批评表现的形式和场合是多种多样的,诸如在谈话中,在教室里,在会议上,在报纸、期刊、日记和种种图书中,在讽刺性诗文和开玩笑,说笑话中,以及在公认的艺术作品中,等等。应当记住,批评是一种实际活动而不是一种文学体裁或文学样式;所谓"讨论式"的批评(埃兹拉·庞德说,这类批评往往从"七嘴八舌"的议论发展、延伸到对一般原则的系统阐述)只是批评的一个分枝而不是整个的参天大树;作品的模仿与翻译(翻译成别种语言或媒体)也是带有批评性质的评论的不同模式;除此以外,如庞德所极力主张的,不仅只有"那些从事评论工作的文学创作家和艺术家才能作出优秀的、中肯的批评",而且评论工作本身也可以产生优秀的、中肯的批评。

从这一时期的历史情况来看，显然在对待各个不同的作家和文学运动，在对待文 994
学本身所具有的自在的独立机能或应用价值等等问题上，都存在着许多分歧。不过，所有这些分歧又大都在主张高度的艺术性这一看法上找到了共同的立脚点和归宿。文学是从既定的道德准则的重压下，从思想观念的重重束缚下，从一切直接的政治或社会的关系中一步一步地解脱出来的。当W·H·奥登在1939年写下"诗并不直接产生任何实际的东西"这一论断时，他其实是说出了近五十年来一直都得到不少人赞同的一种见解。这种见解并不是要提倡为艺术而艺术，只不过是打心底里承认艺术的间接性而已。艺术是不会直接产生任何实际东西的。即使那些极力声称艺术在本质上是与道德、思想、社会密切相联的人也常常不得不承认，文学性的分析与研究同其他各种分析与研究是有区别的。这时期的历史上看不见的那一面，亦即我们所推测猜度的或依据事后的观察整理出来的东西，似乎都集中在形式的问题上，也就是集中在作品的具体轮廓或具体形成过程这样一些问题上。这个像是大家心照不宣的路标告诉我们，艺术并不是像约翰·克劳·兰塞姆所认为的那样，完全和实际行动相隔绝，完全无路可通，而是艺术通向实际行动的道路十分曲折，走捷径是行不通的，还会迷失方向。

1908年，H·L·门肯发表了《论尼采的哲学》；1910年，乔治·桑塔亚那的《三个哲学诗人：卢莱克修、旦丁和歌德》一书出版问世。这场哲学上的论争，这些危险的或崇高的名字，反映了这两位作者，当然还有其他学者和批评家们想要提高学术水平，打破故步自封状态的一种愿望。早些时候，还在1900年，桑塔亚那就开始探讨这个时代的"总的道德危机和想像力退化"的问题。"我们时代的想像力"，他写道，"又回复到野蛮的状态了"，并且已经养成了这样一种独特的思想气质，主张"人生是一种冒险而不是修身养性：一个人把能力尽量发挥出来，这就是最好不过的了，完全不必顾及动机或效果如何。"桑塔亚那指责的两个最典型的冒犯者就是惠特曼和布朗宁。他们崇拜非理性，认为激情就是他们唯一的理由和法宝。他们毫不理会什么完美不完美，因而也不能全面地来看待人生、了解人生。桑塔亚那的这些说法听起来有点像麦休·阿诺德，不过他的文字更典雅而平稳，他最严厉的批评意见也不过是强调要讲究高标准和高境界，并不是公然号召采取什么纯洁文化的行动。

不仅如此，桑塔亚那还能对于他所批判谴责过的东西深表同情，后来他似乎感到高尚的抱负既是人生的一种发现，也是人生的一种丧失。他其实就是历史转变时期的一个生动的图解。新世纪开始时（也像上一个世纪结束时一样），对于一个令人感到失望的世界总不免带有种种宏伟而理想化了的估计和打算。到了本世纪中叶，兰塞姆称之为世界实体的东西，看来又有日趋消失而化为我们原来设计好的空中楼阁的危险。整个世界仍然是一个大难题，不过更大的难题还是卢德威格·维特根斯坦曾经诊断出的通病，即我们大家对于具体的实际问题的蔑视和漠不关心。人们又开始重患种种任性的、变化无常的老毛病了，这在桑塔亚那1921年写的一篇文章中，曾有令人难忘的记述，他由此联想到，狄更斯并没有过于夸张：

> “世界是它自身的一幅不朽的讽刺画……世上就有这样的人；我们自己在
995 现出我们的本来面目时也就是这样的人……狄更斯笔下最古怪可笑的人物……之所以如此，完全是因为自然一手造成的，就像毒蕈的情形一样；他们的存在是因为他们不得不如此，也像我们不得不如此一样。”

桑塔亚那在这里倒的确是颇为夸张的，他对狄更斯的艺术估计过低了。不过，他所谓喜剧总是发生在事后的这一朴实的真理观却给人留下了深刻的印象。他以前总认为莎士比亚还不够富于哲理性，而在 1936 年，他却把莎士比亚看作是一位最具人性味的作家，因为他剧中的人物把我们的弱点和不幸全都淋漓尽致地表现出来了：

> “人们的生活，在刚才看来似乎十分空虚无聊，现在却又显得是那样的风波迭起和痛苦不安了。不过剧中的节奏起了很大的作用。诗句行文或激昂或沉稳，错落有致，把我们的注意力悬在半空之中，使我们的思想积极活动起来，产生强烈的共鸣……我们几乎都很难相信自己居然有勇气面对如此猛烈的激情和戏剧表演。”

实在难以想起还有哪一种批评的风格会比 H·L·门肯这个曾被约瑟夫·康拉德称之为“思想严酷无情的人”，这个在整整一代人中最具威力、最可怕的批评家的尖酸刻薄、咄咄逼人的文字同桑塔亚那的行文风格区别更大、相差更远的了。门肯所崇拜的尼采正是桑塔亚那公开谴责的那种邪恶力量的倡导者和鼓吹者，而门肯自己也十分醉心于所谓“艺术从头到尾都是一种高雅的冒险”的观点。不过，门肯关于他称之为人生的永恒的笑剧的想法倒是和桑塔亚那对喜剧所持的看法不无相似之处的。其实，门肯也是讲究艺术的高标准和高境界的，尽管所涉及的条件和要求主要注重实际的聪敏与机智，而不怎么注重美学规则和理性思考。他从来不轻意容忍愚蠢的、智能低下的人，拒绝对他们作丝毫的忍让。他是西奥多·德莱赛和备受诋毁的自然主义流派所拥戴的斗士。他又是康拉德的忠实的读者，在他的作品里，他特别看到了一种惨淡的幽默，“一种在解剖室里的狂热舞蹈”，在“那里，形形色色的死者、鬼魂都爬起来纵情地跳舞。”他充分肯定康拉德的写作风格，说是使他回想起他自己的代表作，一部研究美国语言的三卷集著作。艾略特把这部著作说成是一个语言学家的野餐。“在他身上没有牛津式的矫揉造作，如果按常规找不到他所需要的短语，他就会超越常规去寻找。一句话，他的英语是纯真而自然的。”

其实，门肯的风格并不见得纯真自然，而是十分调皮的。他的文字过于随便、过于不规则，经不得仔细推敲，不过这对于像罗伯特·本奇利、詹姆斯·瑟伯和 S·J·佩雷尔曼这样一些作家来说，倒不啻是一种大解放；它使你在语言上更大胆、更冒险而不是更加注意语言的适宜与得体。至于门肯本人，与其把他看作是理论家或者甚至是个信守原则的人，还不如把他恰如其份地看作一个惯于献身说法的散文家。他写的

《做一个美国人》这篇文章就人们之所以能在“这个小丑们的伊甸园”里居住和生活提出了种种令人如此羞愧难堪的理由，以至于詹姆斯、庞德、艾略特他们几个人的离乡背井、远走高飞也开始显得好像是一种深刻的爱国主义精神的表现了。不过，我们也要看到他对美国的热爱是深深地包含在他对美国的严厉批评之中的，而他对于人类所怀有的那种轻蔑、嘲弄的情绪又反过来使他对美国的爱无形中变得复杂化了。这是一种十分曲折而有趣的现象，作家不仅嘲弄别人，同时也嘲弄他自己。在他的笔下，诸如“涕泪纵横”、“胆小怕事”、“像农奴似的人”等等这类词语令人不禁感到越来越像 996 是欣赏滑稽艺人 W・C・菲尔兹的那套玩意儿，而不像是阅读一位悲天悯人的圣人的著作。

万・维克・布鲁克斯可不是一位圣人，而是一个学者。他曾写道，“我是在大庭广众中接受教育的。”不过，他其实也教育了美国，特别是在《马克・吐温的严峻考验》(1920)和《亨利・詹姆斯的朝圣》(1925)两部著作之中。他把欧洲看作是一个完全沉浸在美国还几乎不知道正是它所缺少的“一片雍容华贵的光彩”之中的“文化天堂”。美国成了一些非常出名的失意者和文坛败将的诞生地，许多作家不是被他们自身的恶魔就是被那个充满着敌意的世界所吞噬和扼杀了。布鲁克斯让他的典型人物处身在一定的时间、地点环境之中，而他所借用的那套心理分析的方法，虽然略嫌生硬，但还是十分生动有力和富有开拓性的。他所涉及的重大主题，正如 F・W・杜庇所说，就是“作为一个在美国从事创作的艺术家，要实现自我，非常困难，而且，即便是一个地道的美国艺术家，要实现自我也是非常困难的。”在布鲁克斯的论著里，美国文学批评虽已具有一种颇为自觉的美国格调，但尚未充分成熟。

在 1925 年，埃德蒙・威尔逊还认为“人们在谈到万・维克・布鲁克斯时，都说他其实是一个社会历史学家，而不完全是文学批评家”，这已经“快要成为一种老生常谈了”——这一看法直接涉及当时在美国文学研究中刚刚开始出现的一场争论。V・L・帕林顿写的《美国思想的主流》(1927----1930)一书探讨了美国的“政治、经济和社会的发展历程，而不是较狭窄的纯文学的发展情况。”尽管后来的好些著作常常比帕林顿这部专著更精深、更复杂也更全面，但是，美国文学批评仍然多少有点像是一种文化批评，像讨论有关民族认同问题的一个组成部份。因此，批评的出路不在纯文学而在于其他文献资料与文化问题，而这两种方法、途径的相互结合是完全可能的。在《美国的文艺复兴》(1941)这部卓越的论著中，F・O・马西森在明确表示他不仅深受布鲁克斯和帕林顿的影响，而且也深受柯勒律治和艾略特的影响的同时，还进一步表明各种文化问题都是可以通过认真研读主要作家的作品来加以探讨分析的。

但是，正如门肯和桑塔亚那两人的论著所暗示的那样，美国文学批评在本世纪内也还没有丝毫感到非要停留在自己的家门口不可。一旦当美国人不再回避欧洲或不再向欧洲献媚取宠之时，他们或者忽然感到自己一身无比的轻松，或者是认识到自己享有文化选择的充分自由。做一个美国人，从某种意义上来说，就意味着一个感觉到他已经完全掌握了一座充满无穷想像的博物馆而并不会受到未来前景的威胁。例如，从

十七世纪以来，即便是通过翻译文献，希腊与罗马在美国人的心目中也比在任何欧洲人的心目中显得更加亲近。据埃德蒙·威尔逊说，他在普林斯顿大学求学时，从老师那儿获得的最重要的东西就是福楼贝和但丁。美国现代文学传统，借用乔治·路易·博尔赫斯的一个说法，并不是紧紧抱住本国本民族的风土习惯不放，而是体现为一种完全自如的、自然而然的观察认识世界、观察认识美国、欧洲、俄国和东方世界的方法。当然，要享有这种自由必须付出一定的代价，有时得到的只不过是一种自由之梦而已。不过，亨利·詹姆斯所谓的做一个美国人要面临的那种复杂的命运是既不能靠浪迹天涯、流落异乡来背叛、出卖，也不能以此来躲避、逃脱。这样看来，那个流亡在外的、以英国人和英国国教教徒自许的艾略特就跟一直呆在美国老家的门肯完全一样，都是美国人了。

詹姆斯为他自己的作品的纽约版写的一系列序言是在 1907 年至 1909 年间开始问世的，不过它们真正起到重大作用还是在此后较晚一些时候，这多半要归功于 R·P·布莱克默，他把这些序言收入《长篇小说艺术》(1934) 一书加以发表，颇具影响。詹姆斯还在他刚刚开始自己的文学生涯时就着手写文学评论文字了。不过，他早年文论中（对狄更斯、惠特曼和其他作家）的讥讽与讽刺在后来倒被一种复杂的带着微笑的嘲弄和反语所取代了。例如，他说，爱默生“没有一点时下流行的轻蔑态度；人们有时感到他还没有足够的轻蔑态度。”“我们有这样的印象……就是在此以前生活从来也没有给过他什么好处，使他除了关心灵魂之外，也关心任何其他事情。”在 1884 年，詹姆斯以为他察觉到英国和美国又重新萌发了对小说艺术的浓厚兴趣，并建议批评家们对此要十分机敏和留意，建议小说家们要讲究写作技巧和创造性，也就是要“把握生活本身的特色、反映生活的原貌”，“捕捉和表现生活的真正旋律与奥秘以及它那奇异的不规则的节奏”，——这其实是一个够广泛的建议。不过，小说家也得对此作出选择究竟该如何把握和反映生活的本色和原貌，因为在他的作品里，生活还是“一种幻影”、“一种近似”，面不是一块原始材料。这就是詹姆斯写的一系列序言中包含的主要原则与信条。他说他写的这些序言只是在“鉴于盎格鲁—撒克逊人几乎可以说普遍缺乏文学批评与鉴赏力这类东西的情况下，对文学批评与鉴赏力提出某种祈求”而已。

詹姆斯对于创作技巧，对于小说的人物、情节、场景的安排布局以及对于他进行写作与构思的环境（通常还是令人感到满意的）等等，都积累了不少体会，是很有发言权的。而且他还作过一些十分重要的理论探讨，例如关于“浪漫主义”的“真实”的理论探讨。在这里，简明的逻辑应当不致于把我们引入歧途而不能正确掌握这些概念的细微奥妙之处以及它们所具有的伸缩性。

> “真实，按照我的理解，是指那些我们或迟或早、以这样或那样方式有可能认识的事物。……另一方面，浪漫主义所代表的则是那些我们无论采用世上哪种仪器设备、无论耗费多少财产和勇气、也无论具有多高的才智和冒险精神，都永远无法直接认识的事物，也就是那些只有通过我们的美妙的奇思

异想和胡编乱造才能企及的事物。”

在詹姆斯看来，真实是一种社会的、有人居住的空间，是一个在自身以外的他人 998 的世界，在那个世界里我们的行动常常受到阻碍，但也要接受考验。“经济，依我看，就是我们作为社会性的动物对发生在我们面前或周围的事物的了解与衡量。”

F·R·利维斯曾经暗示说，对于詹姆斯写的序言估价过高，无形中用了过多的力量去进行阐释，充其量只能在批评家中产生某种日益僵化的形式主义，是得不偿失的。的确，詹姆斯在文学评论上的追随者们常常只抓住他的评论文字的较琐细、较次要的一面，而他又不是人们通常所认为的那样一个纯形式的倡导者。他很尊敬左拉，对于贝纳特和威尔斯两人力求“对日常事物作更切近的观察”，并试图把“原封不动的现实本身所具有的气味特色表现出来”的宏伟目标十分赞赏。他是所谓无形式理论的反对者，因此，他从他的的这一角度是很难在托尔斯泰的作品里找到丝毫的形式的。不过，形式对于詹姆斯而言并不是一种纯抽象、一种空洞的美或适宜得体，而是一种具体的铺垫布局、一种意旨含义，是整个作品结构对生活原貌的作用和影响。这种要求忠实于生活经验、又要求忠实于具有一定美学形式的艺术，或者换句稍微不同的话来说，这种要求同时忠实于“我们将要认识的事物和我们那不同凡响的认识事物的能力与才华”的难度极大的双重性的均衡与统一正是詹姆斯留给文学批评的珍贵遗产。他采用的反讽手法使他能够把整个故事叙述出来，还时不时地匆匆提一下那暂时被一些十分偏激的词藻掩盖着的种种其他可能的选择。他拥有大量丰富生动的比喻，这使他避免了生硬教条的毛病，不过最主要的还是他具有很高的天赋，知道什么时候该精雕细刻，什么时候可以放任自如。他关于文学批评就是“我们想像中的生活的教育学”，是“心灵在努力探索自己的兴趣和爱好的种种缘由时的一种反映”的观点，至今对于那些一味主张大刀阔斧、乱评乱断、或一味讲究空洞的客观主义的、或一味满足于探讨玄而又玄的理论境界的批评家和评论家来说，仍然很有作用。

在1907年写的一篇评价《暴风雨》的文章中，詹姆斯不无好奇地提出了所谓诗人的非人格化的问题，后来，这个问题，又由艾略特重新提出来并作了进一步的发挥。詹姆斯说，我们在莎士比亚戏剧中所看到的并不是某一个人，面是“艺术家、魔鬼和魔术师。”“剧中无处不在的人……都被……禁锢在艺术家那里了。”于是就存在一个“艺术家和人之间的完全的隔绝。”詹姆斯从他同时代的一个英国批评家那里借用了一个论点（其实就是艾略特的论点）——别去管人，只把注意力集中在诗人身上，就不会有什么问题了——不过，他却把术语颠倒了一下。詹姆斯说，“这个观点，只要你内心能够接受，就是很不错的了。”换句话说，莎士比亚的匿名手法也不会有什么风险，只需要大家真心加以接受，不过，这并不是一种文学批评的理想。这种方法在文学批评上常常令人感到安慰，不过有时“它在精神上折磨我们的厉害程度似乎是难以忍受的。”詹姆斯所追求的不是闲言碎语，甚至也不是一件件具体的事实，而是他作为一个人的一种感觉，一整套动机，一个故事，以及“对于他能够写出《李尔王》和《奥塞罗》这

件事在他身上所产生的影响"的一种切身的感受。这正是《尤里西斯》里的斯梯芬·德达勒斯运用他关于《汉姆莱特》的理论所刻意追随的道路，也正好是艾略特以及在他之后的新批评家们所一致认定的诗歌必须先利用、然后加以抛弃并使之熔解在诗篇本身的化学反应中的东西。

"如果真的我也算个什么思想家的话，"艾略特曾经在一封信中写道，"那我可不是999 一个自成系统的思想家。我依靠的不外是直觉和理解力而已。"他后来还曾公开地谈到"在寥寥几个尽人皆知的概念短语的圈子里"取得的"真让人不知所措的成功"的问题，而且也和他对于时空及个人压力问题随时准备作出反应一样，他对于种种抽象的东西、种种脱离开上下文和具体论点与感受的思想观念，总保持了一种健康的怀疑态度。不过，这些名噪一时的概念短语却身价百倍，以致根本不能把它们算作是谦逊、朴实之类的东西，这一方面是由于它们的影响相当大，另一方面也由于只要我们会处理，它们还是很有价值的。

艾略特关于诗人非人格化的理论有好几个来源：有桑塔亚那、有雷米德、古尔蒙、还有他在哈佛求学时的老师欧文·巴比特。桑塔亚那曾经论及"一个艺术家的人格、性格与见解、意趣都带有某种可悲的偶然随意性"的问题，古尔蒙把道德生活本身看作是一个逐渐解脱或滴水穿石的过程："人的正常活动的目的就在于涤荡人格，净化性情。"巴比特则致力于艾略特等人日后所效法遵循的一种带有讽刺意味和不带讽刺意味的，能引起共鸣的概括综合方式，一种足以说明为什么就连美国最优秀的批评家也难免流于空洞的癖好和习惯。按照巴比特在《卢梭与浪漫主义》(1919) 一书中用傲慢的语气表述的观点，"现代哲学的破产不仅仅始于康德，而是从笛卡儿就已经开始了。"因此，无论何时何地，每当他发现了他所称之为浪漫主义的东西时，他总是极力加以贬低的（"当一个事物显得奇特、出乎意外、显得非常的紧张、强烈、言过其实、走极端和与众不同时，它就是浪漫主义的。"）他也像利维斯一样十分偏爱种种象征成熟的暗喻："一个人如果使四十岁的雪莱感兴趣的程度也和他二十岁的时候完全一样，那么，人们也许可以推断这个人还没有成熟。"由此看来，当巴比特说："做一个优秀的人文主义者只要性情温和、有理性、举止庄重就行"时，总不免令人产生一种微妙的、无意流露出来的滑稽之感。看来他这份处方是极其平淡无奇的，但是，即使这样，有些人也觉得接受不了。按照巴比特和另一位力图朝后看的批评家鲍尔·厄尔默尔·莫尔所界定的人文主义，曾经在本世纪二十年代美国知识分子生活中产生过巨大的影响，不过，自那以后就再也没有听见什么声息了。

艾略特承袭了巴比特反对浪漫主义的战斗，主张维护秩序，反对纵容、放任，不过总令人感到这场战斗虽然十分重要，但它本身也是浪漫主义性质的，而且是在梦想的领域里进行的。艾略特在《传统与个人才能》(1919) 中写道，"一个艺术家的成长进步就是一个不断地牺牲自我，不断地消灭自我人格的过程。"正如我们在古尔蒙那里看到的一样，在这里，道德上的沉重压力是生命的付出而不是事业、工作的收获。这

又不禁使人联想到福娄贝的书信和詹姆斯的小说里涉及到的那些伟大的殉道艺术家以及所有那些以写作代替生活的作家们——这种截然不同的鲜明对比，恐怕连狄更斯也是不会理解的。艾略特在那篇批评文章中继续写道，"一个愈是完美的艺术家，在他身上，那个经历着实际生活的人同那个致力于艺术创造的心灵之间存在的差距也愈大、愈彻底。"所谓"差距大"这个短语实在耐人寻味，它把一句老生常谈（即，一部艺术作品不是单纯的自我表白，不是一种痛苦或欢乐的呼喊）变成了一种狂放的言论（即，经历着生活磨难的人的自我消失）。艾略特极力强调说，"艺术与事件之间的差别和不同始终是绝对的。"他在这里表达的是一种理论上的需要，而不是这个世界上司空见惯的情形，因为，实际情形告诉我们，艺术与事件之间的差别和不同是相对的，也是靠不住的。 1000

还有一个甚至更为脍炙人口的批评语汇，即所谓"客观对应物"，最先出现在《汉姆莱特和他所面临的问题》（1919）这篇文章里。《汉姆莱特》一剧，也像那些十四行诗一样，到处都是一些令作家难以掌握难以纳入艺术中的玩意儿"。这部剧作只给我们提供了关于某种谁也说不清楚的情感的滑稽故事，因此它和《奥塞罗》、《柯里奥拉奴斯》、《安东尼与克里奥帕特拉》和《麦克佩斯》那些"容易理解的、自成一体的、在阳光下的"作品是完全不相同的。这是对《汉姆莱特》的很有力的批评，不迷信古人，眼光敏锐，他对于一部较麻烦的戏剧作品的显而易见的特点可说是心领神会了。我想这就迫使我们要么接受艾略特的观点、要么另外寻求更好的解决方法。我们也许想要了解一下，比如，莎士比亚的戏剧艺术在这部剧作里究竟有多么深奥、多么紊乱不堪，并且，我们也许还会对于艺术的和谐秩序与阳光的种种设想提出疑问。而艾略特的理论倒是另一回事了。

> 采用艺术形式表达情感的唯一方法就是要找到一种'客观的对应物'，换句话说，就是要找到一组目标，一种情境，一连串将要成为表达那一特定情感的常规公式的现实事件；于是，这样一来，当外在的、仅仅只局限于感观经验中的事物被提供出来时，那一特定的情感就立即产生了……艺术的"必然性"就存在于这一外在事物对于一定的情感的完美锲合之中。

这一理论概念在哲学上来说是很难的，也许是十分曲折复杂的。我们或许也怀疑，诸如"事实"、"情感"和"外在的"这样一些广义词究竟是否适合艾略特所要求的那种专门用途。他在阐述这一概念时的语气就是一个大问题，因为他显得太过于自信了，无望的挣扎总是深深隐藏在代数之中。这样一种语气，连同艾略特作为一位诗人的声望，在一定的程度上说明了这些论断和主张之所以有很大的影响力的原因。不过，也仅仅是在一定程度上而已。艾略特着力要推出的所谓自我抑制型作家的活样板就是托马斯·曼《在威尼斯之死》这部重要的现代传奇中所梦寐以求的那个作家，一个创造力枯竭、令人恐惧的年代的典型。从某些方面来说，艾略特自己就是艾斯肯巴赫，"那个充

当所有不得不终日劳累、早已精疲力竭的人们的代言者的诗人”，也就是那个决意同他所认定的“软弱的人道主义”一刀两断，“全然不信有所谓同情地狱里的受苦受难者”这套东西的作者。艾略特在某些方面接受并运用了尼采的思想观点（其实还有好些其他的可供选择的人物，如：阿尔斯顿、柯勒律治、波桑契特、胡塞尔、桑塔亚那、庞德和惠特曼等，他们使用的语汇全都和艾略特的很接近），这一事实证明了他与欧洲是有千丝万缕的联系的。尼采在论及《汉姆莱特》一剧时，看法和艾略特相同，只不过1001 尼采把它判断为一种深奥莫测的，令人灰心的机智与讽刺，一种深深埋藏在字里行间的人生真理，而不把它看作是一种艺术上的失败。

因此，艾略特的“客观对应物”理论可以说是集合了许许多多先人为主的现代观念，这些观念实在不胜枚举，如关于艺术作品自成一体，具有独立自主性的主张，关于加强和提高艺术的规范与技艺素养的观点（这在政治上也不乏种种响应和随声附和者），关于自然科学以及人类学、心理学和语言学等新兴的社会科学对于人类理解力造成困厄与压力的观念、关于对情感的恐惧心理不知究竟会在何处、以何种方式发生的想法，以及关于设法从时间这个被人看作破坏的帮凶手里、从纯粹徒劳无用的继承与延续（必然会凝结成某种含义）的进程中，抢救成果的思想等等。不过，总而言之，“客观对应物”也是形式的另一个名称，是克服个人的历史与公众的历史存在的混乱不堪状况的一副解毒剂。艾略特想让心灵回到一种情感文化的状态，以便使思想理智同感情之间保持平衡，因而他发明了这一套适合他自己需要的理论。他曾经说过，就依丽莎白时期和雅各宾时期的诗人艺术家而言，“思维就在感觉之端”。“一种思想在多恩来说也就是一种感受；它使他的情感发生相应的变化。”于是，事物分解开来，变得支离破碎。“在十七世纪，出现了一种情感分离的状态，自此我们一直未能从这一状态中恢复过来。”“丁尼生和布朗宁两人都是诗人，他们也都要进行思维；不过，他们却并不像感受一朵玫瑰花的香味那样直接感受他们自己的思想。”要完全相信那像霜冻或漫长的冬天刚刚降临一样的情感分离是十分困难的，要完全理解对思想的感受如何给思维留有较多的余地这个问题也是很不容易的。然而，脆弱的历史和摇摇晃晃的逻辑有时却创造出了坚实有力的神话——其神话的地位还由于下述的事实而进一步加强了：艾略特倾向于将发生这一情感大分离的日期变换一下，把它多半定在多恩之后，不过有时又定在莎士比亚和多恩之间，有时甚至定在莎士比亚以前。这个神话，无论我们怎样理解，都使文学终于恢复了一种令人惊叹不已的机智，一种对于诗人与读者双方的思维理解力的重新强调与尊重。没有这个神话，不仅新批评无从谈起，就连大部分现代诗歌都是不堪设想的。

庞德反复不断地大力提倡“标新立异”，尽管这个“新”常常只是他刚刚发现的一种旧东西、老玩意儿。他努力寻求那“包含着某种创新发明、包含着对于语言表现艺术的某种供献”的诗篇，并且切实坚持诗歌至少应当像散文一样认真写好的主张。“他心目中真正的潘内罗布是福楼拜”，他在《休·塞尔温·毛伯利》中这样写道，目的与

其说是褒扬自已，倒不如说是在埋没自己。他深知福楼拜对于诗人来说不啻是一个严酷的、难以接受的缪斯，可是，他仍然指望诗人们能从福娄拜那里吸取教训，学会反讽。

正如雷纳·威莱克所说，庞德和艾略特是“本世纪转变艺术欣赏趣味、改变批评理论体系进程中的两个中心人物”；对于庞德把自己从事的工作称作是“在十分吃力地 1002 翻弄那些古人的和半古人的东西。”他只要找到理由就不遗余力地推崇赞扬他的同时代人，例如，罗伯特·弗罗斯特和玛丽安·莫尔两人的诗歌才华就是他一手发现的；并且他总是出其不意地论及过去的一些作家，从一厢情愿的美好信念出发，认为生活在十二世纪和生活在二十世纪的人们是大同小异的（“人们都经受着金钱的重压，城堡里生活的枯燥无聊也是难以用语言来形容的”）。这一点，庞德本来是不能完全信以为真的，因为他知道不同的历史条件造成了不同的生活习惯，但是，过去始终紧紧地伴随着他：过去不仅是一种理想的制度或传统，而且是另一个被取代了的现在，它拥有普罗旺斯，拥有旦丁和卡瓦尔坎蒂的作品，以及一些用中古英语写成的作品。“是不是我又把他发掘出来了?”庞德在他关于一个普罗旺斯诗人兼武士的诗作的一条注释中这样问道。他期望有一个肯定的回答。要么是过去本该被埋没，要么就是我们发掘得还不够努力。同样，庞德关于诗人的非人格化的观点也具有一种十分独特的活泼与现实的色彩：艺术家“一旦和他的艺术脱离开来，就可能会变成一个你想说他多愚蠢他就有多愚蠢的低能的人，一个废物。”显然，那个在艾略特的理论中极力设法消声匿迹的诗人，在庞德的理论里却被一股脑儿取谛了。

庞德的文学评论甚至比艾略特的文学评论还更使我们感到自己是在参加文学创作训练班，在听他解释那些我们容易感到迷惑不解的种种写作手法问题。唯一的一种有意义的谈论文学的方法，他说，就是运用手头掌握的种种样品和标本：“例如，具体的作品，文学作品的某些章节段落。”“我相信技巧是对一个人的诚实品格的检验”——如果我们认真对待的话，这是一种很偏激的信条。他十分热衷——毫无疑问，他太热衷了——于用医学上的比喻：语言要像绷带一样保持清洁；我们有必要对语言不精确问题采取“严密的消毒防腐措施;”抽象、故弄玄虚是一种“到处蔓延、像肺结核一样”的疾病。他的敌人就是那被他称之为写作上的“油滑”作风。他要求一首诗作要像“花岗石”一样，本身要具备美的品质，而不是对美的感伤地赞叹与呻吟；要严禁“修辞上过于喧哗絮聒”和严禁“描写性的形容词”。

庞德对其他作家产生的影响和对他们的慷慨帮助，早已在人们中传为佳话。艾伦·泰特说，“庞德在更新英国诗歌的语言（如果不是说英国诗歌的富有想像力的形式）方面所做的贡献比任何人都要多。”他写的文学批评，承蒙艾略特包涵，显得过于粗糙零碎以致不具备较大的权威性，不过其中也确实包含了不少至关重要的见解与启示：倡导仔细研读作品文本，强调注重创作技巧与形式，而最重要的是主张结束英国式看法的统治地位。“任何一件在英国人头脑里发生的事情”，他很轻易地说道，“通常也都在别的地方发生过。”而且有时甚至在英国也未必发生过。

> “从 1910 年以来在英语诗歌领域里经历的所有发展变化几乎全都是由美国人引起的。事实上，再也没有任何理由可以把它称作是英国诗歌，而且现在也没有什么理由让我们再想到英国了。”

1003 这实际上比大多数在文学上对美国忠心耿耿的人还走得更远。在庞德写下了上面这段话以后的那一年（即 1927 —— 1928），弗吉尼亚·伍尔夫、埃德蒙·威尔逊和其他一些人仍然一直在针对美国语是不是可以算作一种独立语言的问题争论不休。

新批评这一术语最初是在 1910 年的一次讲座和 1930 年出版的一部文选的书名中被提出来的，不过这两次使用的时机都还不够成熟。到了 1941 年，当约翰·克劳·兰塞姆发表他题名为《新批评》的一部专门研究艾略特、I·A·理查兹、威廉、燕卜荪、沃尔·温特斯和其他人的批评作品的论著时，正好水到渠成，“新批评”这个标签一时显得十分走红。这倒不是说一个术语、一个标签有多重要，而是说在它的名义下，一系列各种不同的文学批评的实践与方法都聚合在一起了。不过，新批评这一运动却是货真价实的，文学批评上某些带有血缘近亲关系的相同点也是几乎不能否认的。看来新批评要能站稳脚跟和保持发展的动力至少需要三个条件（在此以前是完全谈不到的）：要有一批文学作品，具体说也就是一批我们称之为现代主义的作品，它们急需一种旗鼓相当的文学批评来作介绍、进行评价；还要有一种不受历史上种种假象、陷阱、混乱、反复所迷惑，一心一意将“诗歌艺术本身”营造成一个迷人的世外桃源、一个和谐与纯洁的天堂的精神和勇气；最后还要能够把文学批评的评论从期刊、出版物上，从私人支持赞助的状态下转移到大学的教室、讲坛上来。于是，弄文舞墨的文人，除了一、两个特别情形之外，都成了大学里的教授。这样是不是正像艾略特所说文学批评与评论从此就只“接触、影响一个虽然在规模上不一定比以前更小、但范围却更加有限的读者群”呢？教室里、课堂上的文学批评与文学评论常常是颇具创造力的，它面对的是一个生动活泼的群体，唯一的局限是他们年纪轻、人世不深。虽然如此，这两大转变显然都照样进行下去。随着普通的读者越来越不大精通文学，大学里的读者也就变得更加专门化了。文学批评本身也感受到了大量专门化知识的侵袭与干扰，被各种对它来说一窍不通、毫不相关的东西弄得十分苦恼。埃德蒙·威尔逊就是一个典型的、在这方面形成鲜明对照的人物，他虽然不是大学教授，但是却勤奋学习各种他不懂的东西。他也几乎是单枪匹马地在进行苦斗，力图使书评和文学批评不致于像它们所威胁的那样变得支离破碎。因此，在大学里，作家和作家所处的不同的文学时期都成了四周围着高高的篱笆的“专门领域”。

新批评的最大优点就是它对于什么是文学批评和什么不是文学批评，知道得一清二楚。文学批评既不是历史，也不是学术研究，也不是关于作家与作品的趣闻、轶事的小题大做。文学批评不是文化评论，也不是作品文本的解释或意译。文学批评是对

作品文本的一种专心致志、一种对于布莱克默尔称之为“词与词的运动，”也就是他这一说法所意味着的对于“文学的全身解数”的高度关注与探讨。克林恩斯·布鲁克斯曾经这样说过，批评家有必要倚赖于历史学家，而且也许当他一旦戴上另一顶帽子的时候，甚至就是一个历史学家。不过，他们的作用却是不相同的。一首诗并“不是一篇论述”，而是一种姿态或情态的戏剧化表现，因此批评家的任务就是要唤起或追忆起一种姿态或情态，把它那常常是十分复杂的内涵描绘出来。

新批评以种种单调乏味的形式发表了好些充满陈词滥调的关于形象比喻模式之类 1004 的研究论著。他们更注重、更感兴趣的是形象化比喻的运用，而不是文本的句法结构；是诗歌而不是长篇小说；不过，即便是这样，也要比乱扯闲言碎语强得多。而且，更认真地说来，新批评运动是如此特别地讲究反讽、平衡，似是而非的矛盾和一部作品的有机整体，以致于它竟成了一种能避免艺术上的混乱失控局面的有效方法。正如希利斯·米勒所说，新批评派认为不仅作品的每一个细节本身是重要的，而且它对于作品整体的和谐的重要性也是不可忽略的，这一看法“有可能会导致忽视那些不相适应的细节，把它们看作是无关紧要的或者看作是一种缺陷”。

在美国，结构主义从某种意义上来说是另一种形式主义，它有一套从语言学那里借来的有关信息符号与规则的语汇，并且比较注重于叙述体文本。后结构主义和解构主义则试图通过探讨亨利·詹姆斯称之为作品文本的迷惑性或隐藏在谋篇布局中的种种利害关系来考察较早期作品中更深刻的论据或前提。心理分析批评是从一种拖拖拉拉的传记模式慢慢演化出来的，也逐渐把注意力集中在作品文本里存在的空白、缺限、不平衡、不协调等问题上，集中在有关人物性格或文化的种种未解决的矛盾冲突的线索、端倪上。在这里我们又再次碰到两个汉姆莱特：一个是艾略特所理解的汉姆莱特，那个失去了父亲的、无法将自己的痛苦、心病通通表现出来的王子；另一个是尼采眼里的汉姆莱特，那个对人间苦难早已洞察入微、深知苦难是没有尽头的哲学家。

假如新批评所包含的许多要素放在詹姆斯和庞德的作品、特别是放在艾略特作品中来加以应用的话，那么，I·A·理查兹的论著正是这方面的一个更为直接有效的推动力量。艾略特认为理查兹写的《文学批评原理》(1925)一书不仅改变了文学批评这门课程，而且也改变了这一术语的含义。艾伦·泰勒说它让人们学会“用自己整个的头脑、四肢，用自己的整个身心，调动体腔内的所有一切东西”来读诗。理查兹认为我们当中最会读诗的人也是读得最粗心大意的，常常受到各种偏见与许多我们不愿承认的愚昧无知的阻碍和干扰。不过，他并不觉得这种情况就完全没有克服的希望。他在《实用批评》(1929)里说，“所有的文学批评都有这样一个教训，就是：我们在从事评论，作出种种选择时，除了依靠我们自身之外，并没有任何东西可以依靠。优秀的诗歌给我们的启示似乎就是：当我们尽自己的可能读懂、弄懂这首诗之后，我们就再不需要做别的什么了。”新批评从头至尾都是讲究严谨细读的这一点已被理查兹证明是必不可少的。理查兹在剑桥大学的弟子威廉·燕卜逊在《晦涩的七种类型》(1930)这部论著中，对于一些含意非常丰富、非常复杂难懂的作品文本，提供了一种像杂技

演员解开绳索上的死结似的方法，使人们觉得他们在此以前所谓的阅读只不过算是翻了翻书页而已。

当约翰·克劳·兰塞姆给这一批评运动命名时（我“认为现在正是给一个堪称新批评的强有力的思想运动明确身份的时候了”），他就说过当时真正需要的是“一种本1005 体论的批评家”。一首诗“除了是一种极具本体论性质的或极富形而上学性的高超技艺活动之外，什么东西也不是……诗人在他的诗篇里使一种常常在实际生活中一经接触就自行崩溃的存在形式永存不朽……诗人力求打破反对者的重重阻拦，维护自身目标的实现，而批评家则力求想弄明白诗人究竟在做什么和做得怎么样。”

因此，他说，诗人都可以说是“不同寻常的唯物主义者。”诗歌“对于如何改进这个世界或把世界理想化的问题并没有很大兴趣，这方面的事情其实已经做得够好的了。诗歌只是想把这个世界变成现实，想要看到这个世界越来越好。”不过，兰塞姆的这些看法的确是一种颇为离奇而虚妄的唯物主义。在诗里实现的那个世界可以意会却不能身处其中，这实际上就是叔本华所谓的“无意图的认知”。这是一个正在崩溃而被描绘成并未曾崩溃的现实；它不是一种想像，一种幻想，而是一种回忆、一种事后形式。“诗歌的时态形式总是过去式，——更准确地说，是过去完成式。”

兰塞姆也像他同时代的批评家们一样对诗歌技巧甚感兴趣。他常常想，究竟有多少读者会看中《利希达思》里那十行不押韵的诗呢？虽然，兰塞姆的批评理论只不过是他从艾略特那儿学来的十分有限的一点儿哲学知识的一种堆砌，但是，他写的那些批评文章却风格典雅，富有思想见地，而且常常充满着激情。他总是把一首诗分成“可以解释、意译的主体”和“栩栩如生的局部细节”两个部分——“一个具有相当可观的局部构造的、松散的、符合逻辑的结构”，——其中，“局部构造”指的就是那些不能蜕变为散文或不能作普通应用的诗的基本要素。但是，假如逻辑本身就具有诗的生命与活力又怎么办呢？假如那些局部细节都是可以解释、可以意译的，或者，都退化成多余的装饰品又怎么办呢？假如这两个部分根本不能有效地区分开来又怎么办呢？

还在兰塞姆发表他的《新批评》这部著作两年以前，新批评运动早已有了一位非常出色的倡导者，这就是克林恩斯·布鲁克斯，他在《现代诗歌及其传统》(1939) 一书中，提出了关于在文学批评上对浪漫主义反动的形式结构的一场革命正在开展或刚才开始的主张，认为现代诗歌不仅要求我们从现代诗歌本身的角度去理解、评价，而且还要求对“现代的诗歌概念作彻底的修正。”艾略特的论著接着带来了对于多恩和玛伏尔的新的鉴赏与评价，他对济慈推崇备致，把他看作是超越所有其他浪漫主义者的一位诗人，同时对阿诺德的所谓“华丽的单调”的热情也大大降低了。在布鲁克斯看来，反讽与晦涩成了一首诗歌在一个多疑的时代面前为自己进行辩护的手段，是对于被指责为多愁善感所进行的一种最初反击的形式。他十分推崇那些包含了种种相互矛盾、相互冲突的可能性的作品，看出了那些“忽视经验的复杂性”的作品的弱点和毛病。布鲁克斯的文学批评，手法娴熟，颇具文采，但是力度稍差。不过，在他整个卓越的学术生涯中，自始至终都讲究以精确、严谨、敏锐的态度读书治学；而且，跟许

多和他同时代的人不同，他对于散文体作品也同样关注，进行研究与评论。

沃尔·温特斯在兰塞姆的《新批评》一书中是个颇为显著的人物，和那些新批评 1006 家一起占据了相当可观的篇幅。不过，他是一个过份强调自己的独立见解的人，即使像新批评这样一个联系松散的运动，他也难以真正成为其中的一份子。他的具有进攻性的一个词就是理智，这是他面对着似乎常常是越来越坏的遭遇所努力坚持的东西。他有许多热切的要求，但并不抱多少希望，因为“如果一个人只希望在一个世纪里有两、三个以上能在行为举止上跟有理智的人一样，那么，人生就是十分痛苦的。”他的主要论著有《原始派和颓废派》(1937)，《莫尔的诅咒》(1938) 和《剖析废话》(1943)。布莱克默曾说，他是“一个真正懂诗的欧文·巴比沃”，他在评论上的严厉苛刻常常伴随着一种非常精深敏锐的理解力。他十分明白，约翰·多恩那“枯瘦的、贫乏无力的节奏”同“锡德尼的轻轻的停顿和变换节奏”是大不相同的；而且他也注意到斯蒂文斯常常故意模仿他自己创作风格中那种“略微有点装模作样的高雅”，“或者也许更准确地说，不管这种装模作样如何轻微，它本身就是对他的创作风格处在最佳时期所具有的纯洁性的一种模仿。”可是，常常很容易听到的温特斯那特有的腔调是十分严厉而苛刻的。例如，他说艾略特和兰塞姆“思考起问题来说有多糟就有多糟”；他说威廉·卡洛斯·威廉斯“简直完全不能进行有连贯性的思考”；他还说庞德“是一个没有理智的感觉，或者说他只有极少极少的一点儿理智。”温特斯希望把握住感情的根基、也就是感情的动机，以代替艾略特的所谓感情的客观对应物。“诗人的任务就是要严格调节好感觉与动机的关系，使感觉与动机相适应。”这并不是说温特斯想要寻求一种可以解释的论点，一种可以与一首诗歌的形式完全相分离的意念或意义；刚好相反，他要寻求的是一种能够驾驭整个作品，包括内容和形式的“甚至一直到最微不足道的音节的发音”的领会与理解。他把这称之为（也许颇为奇怪地）对作品的一种判断：“一部艺术作品，也像构成它的每一个细节一样，按定义来说，就是一种判断。”《荒原》之所以在这个问题上栽了跟头是因为艾略特在某种如波德莱尔能够掌握自如的病态情绪面前举手投降了。“艾略特的不幸就在于当他不过仅仅是在表现感受时，他妄自以为是在进行判断。”不过，话说回来，对于一部艺术作品所作的这类判断并不是简单地分门别类或进行说教，“而是对于人类的一种体验和经历的既全面又明确的阐释。”

对于坚持艺术的可理解性这个问题，还有许多东西可以说，其实，温特斯的看法跟他自己有时候谈到的相比较，显然更精细、更敏锐也更注意具体作品的流派倾向和它们的整体轮廓。不过，这里所谓的意义的明确与清晰程度倒是可以缩小的。如果说文学不仅仅是人的种种混合的感觉体验的夸张的表现，那么，它当然也就不只是人的理性认识的一种体现。我们也许可以说，《荒原》既不是在对一种抑郁的病态进行判断也不是在对这种病态加以表现；而是在对它进行探索、检验、考察、了解它的种种秘密之所在，并对病态的来龙去脉作出暗示和影射。这或许就是温特斯所指的判断吧，不过，其含意要比“判断”一词在完全没有其他修饰语帮助的情况下更为深远，而温特斯自己随意运用“理智”和“思想”这类词语也使他的好些批评论述陷入抽象和空幻

的尼潭而不能自拔。

1007 温特斯认为，在艾伦·泰特和R·P·布莱克默的思想观念里，“几乎没有一样东西”是不可以在艾略特和兰塞姆那儿找到的。如果我们这里所说的思想是指已经提到的理论或原则，那么温特斯的这一看法就是正确的，或者多半是正确的。但是，如果这里说的思想是一种具体行为、活动，一种思考理解力的标志与记录，那么，泰特和布莱克默彼此之间以及他们同任何其他人之间都是截然不同的。他们和詹姆斯、庞德、艾略特以及肯尼恩·伯克一起似乎现在都成了这一时期最经得起摔打的一批评论家了，他们作为我们一个又一个的同时代人的声音对于我们来说是最为清晰不过的了。泰特和布莱克默是两个主要的新批评家，但是，在观察和研究他们时，我们一定要最终抛开那个有可能把他们的特征掩盖起来的“新批评派”的标本。

泰特的论述在很多时候听起来的确和艾略特一样，而且甚至还颇有些像温特斯：“完完全全现实化了的诗篇未必就是那尚未现实化的行动的充斥与泛滥。”诗就是“把我们的经历与体验消化、理解，并集中体现在一种神秘莫测的形式范围内的艺术。”不过，要是换了温特斯来做这个界定的话，他就不会用“神秘莫测”这个词语；而如果是艾略特，他也不会对“经历与体验”那样感兴趣。泰特还写道，诗是“由经验检验过的感觉、意念。”泰特收集在《反动论文集》(1936)、《疯狂中之理智》(1941) 和其他著作中的批评论著的一大优点就是他始终把处于感觉、认知过程中的、正在遭遇种种经历体验、有可能出差错的人放在他研究论述的中心位置上。在1943年发表的那篇被丹尼斯·多诺休称之为“现代批评的重大事件之一”的论文《那只飞来飞去的苍蝇》中，泰特要我们回想一下在小说《白痴》临近结尾时有一段文字令人毛骨悚然地描写一只苍蝇嗡嗡嗡地在一具尸体上面飞来飞去，又在一只枕头上停留下来。泰特说，我们难以想像在这一场景中会完全没有人物、没有罗果霍金和米什金王子他们两人在场，我们难以料想到整座房子都是空的，除了死亡和苍蝇之外，什么也没有，因为，要不然的话就是“把我们想像成完全失去了人性了”：

> “想像这样一种情景的确就发生在那儿，发生在那张铺上了床单的床前，这也就意味着我们的兴趣、注意力受到了极大的影响和震动。我们既不在这儿又不在那儿，我们只不过是旁观者的这样一种虚构形式正是现代主义的伟大的标新立异之处。”

泰特也还谈到“现代人精神上的根深蒂固的毛病”以及“我们这个时代在才智发挥上的失败。”他认为我们没有充分维护我们作为人的种种价值，没有确立和界定“我们关于人的本性以及美好社会的标准。”我们还完全停留在他所谓的（照他那十分精彩的说法）“那垂手可得的、衰退腐败中的乐观主义”状态而心安理得了。

所谓现代主义的异端就在于它相信一种客观的、非人格化的、不受人性支配的眼光或观察角度对于人类来说是可能获得的，也是人类所需要的，就批评家而言，泰特

说，“总体见解、全面观点等于没有见解、没有观点，”而且“即使他把每件事情都观察到了（这实际上是不可能的），他也必须从某一点出发，从某个角度来进行观察。”泰特在《爱弥丽小姐与目录学者》（1940）这篇论文中十分机智地同当时的文学研究界进行了一场争论，其实质就在于文学研究没有注意对具体作品的研究，没有注意对“戏剧、诗歌、小说的具体形式”、不管是过去的还是现在的形式进行研究，而且也不去作出自己的判断。泰特在文章中大声附和庞德对这种“大模大样、不了了之的自我否定”态度所作的指责。“难道让历史去作判断吗？”泰特断然回答说，“如果我们等待历史来作判断，那就根本无判断可言；因为，如果我们本身不是历史，那么，历史还能是谁呢？历史也等于零了。”他认为，我们大家造就了一个世界，而且造就了的还不仅仅是一个文学世界；在这个世界里，我们都在一出“没有情节的临阵退缩的大戏”中扮演了一个可悲的角色。 1008

> “现代派文学教给我们的不仅是作家、文人还没有全力以赴地投身到社会行动当中去这样一个事实，而且它还使我们认识到其他人也都还没有这样去做。这是一个十分可怕的教训。”

不难看出这些观点和看法在罗斯福的自由主义时代及其以后会显得、实际上也的确是多么反动、多么不合潮流，而且还有一点值得注意，那就是有可能在这些观点、看法中蔓延的无政府主义和怀旧情绪。人的眼界和观察角度的相对性似乎已经导致泰特相信有一个刚好具有我们所缺乏的总体观点的天主教上帝存在。泰特十分巧妙地把偏见和教条互相区别开来——教条只是“力求体现原则的连贯性思想”——不过，这肯定是转弯抹角、颇为狡猾的。教条的麻烦之处在于它已经发现了原则，却不想再进一步向前看了。

然而，不管我们对泰特的戒律与取舍感觉如何，他这些论点所具有的力量和雄辩性是相当可观的。像兰塞姆一样，他也是个南方人。后来兰塞姆还认为，他们两人所属的那个重农学派在反对现代主义的战斗中还没来得及开始就已经失败了。“从历史的角度而言，我们是落在时代的后面了。但是，我们在认为自己生不逢时这一点上又是对的。”或者我们可以说，他们在认为没有哪个时代是如此地美好以致完全用不着要什么体面的反对派这一点上是对的。布莱克默说，泰特是“抱着常常在事业遭受失败时会表现出来的那种倔强和愤怒的态度”在为眼前的直接的道德价值标准而战斗；他为之奋斗而失败了的事业实际上并不是那个旧时代的南方，而是“人的尊严”。泰特自己就曾据理声称：文学批评永远总是处在一种无耐的境地，这也就是文学批评之所以“永远不可缺少……而又永远行不通”的症结所在。令人产生共鸣的感染力和似是而非的自相矛盾这二者也许处理得都有些过头，但是，充沛的思想活力，连同他那典雅洒脱的行文风格，保证泰特能够对于具体的作品和作家进行生动、细致的论述与分析。泰特说，“我常常把自己写的诗歌，看作是对于那些无法逃避的人类境遇所作的评语和注

释。"我们也许可以把他的文学批评看作是对于那仍旧想要逃避同样的境遇的种种缘由所进行的一种沉思与冥想。泰特说，常识是"可以拥有的一个好东西，但是，如果我们拥有的全是常识，那就不够好了。"如同詹姆斯和艾略特一样，泰特在自己的心灵中也有一个"美好社会，"这美好社会既不是一个梦想，也不是一种对往昔的怀念，而是一种召唤，一种从衰弱的历史世界衍生出来的渴望和要求；同时，也是对于坐享其成、消极无为的态度的一种美国式的抵制和抗拒。

1009 布莱克默在谈到泰特时曾说，"他的语言具有一种力量，一种超越任何可能包含在语言中的思想的力量。"他这里说的其实就是我曾经把文学批评称作是行为表现的那个东西，而且他这段话用来评价他自己的语言风格也是颇为贴切的。虽然我们也许会把着重点稍稍移动一下。布莱克默的语言风格确实是够具力度的，不过，他主要以精细灵巧见称，十分讲究词义的种种微妙差别和色彩格调，他的长处不在于论述说理，而是善于捕捉和表现词句意义的复杂而细微的转换、变化。在他后来的著述生涯中，在本世纪五十年代和六十年代早期，这种语言风格变得过于拘泥、做作、颇有点奇货可居的味道，不过，即使在那时，在布莱克默探讨研究那在他看来我们将永远无法直接弄清楚的作品结构性质时，他的语言风格也是表现得十分鲜明的。

在《双重媒介》(1935）和《伟大之代价》(1940）里，以及后来在《语言的示意作用》(1952）和《狮子与蜂巢》(1955）这两部论著里，布莱克默力求想要回答他称之为"经验的真正品质"问题——也就是一首诗或一部小说所选取或引发的经验和这首诗或这部小说的经验本身。"诗乃是一种独特而新鲜的言语……它是绝对不能有另外的一种说法的。"这就等于公开承认了（在 1935）后来克林思斯·布鲁克斯所谴责过的意译邪说，不过，布莱克默倒并未联想到意译是什么异端邪说，他只是认为有必要如实地承认意译问题，它是一种抽象，一种预言形式。"我们所创造的是一种旨在训练和提高阅读的紧迫性的虚构，仅此而已。"文学批评家"只是……提供线索"罢了。布莱克默自己写的文学批评倒是很活泼、考究也有很强的时间性，总是不断地留意认识与感觉、感觉与词语之间的差距和矛盾。当他在评价一些偏重社会学和偏重作家生平的批评家总爱把诗人看作"是文化发展史上一个注定不可避免的事件"这一倾向时，他并不是在否认事件或历史，他是在指出那个未及提防的逻辑上的大飞跃，那个莫名其妙的命运决定论。同样，当一个作家在对他创作的形式完全没有经过深思熟虑的情况下就装模做样地要来直接对生活作出估量时，布莱克默说，他最后得到的只能是"某种根本不存在的东西的代用品——就好比一个银样蜡枪头或彼特·潘恩一样。"

然而布莱克默不仅非常相信作为语言文字的种种独特结构方式的文学作品的价值，而且也非常相信作为历史现实载体的语言文字本身的价值。华莱士·斯蒂文斯使我们"明白在一个词里已经浓缩了多么丰富的内容"；哈特·克莱恩更有"通晓词的种种内在奥秘的天赋才华。"

"一个作家应当记住，在印第安人看来，一个词的实际存在要比他使用它

> 的时候更早，而且总是比他能够使历的要大得多；同时还应当记住，语言词汇表现人的情感方面所达到的完美程度，也是他的心灵所难以企及的”。

这样看来，如果语言压根儿就不听我们使唤的话，那就正如布莱克默在另一个地方所说，错误完全在我们而不在具体这个词或那个词身上。在这里，不免有一点儿神秘主义的味道，而且还涉及一种对于结构主义理论是如此宝贵的、区分语言和言语的方法——前者为现有语言的伟大宝库和源泉，后者则成为任何一个会说话的人终生享用的 1010 宝贵财富。”唐纳德·戴维在对梅里美使用的一个短语作注释时说，“是语言通过说话人才得以产生，而不是说话人通过语言才会表达自己。”戴维认为这正是艾略特在他的非人格化理论中想要说而没有说出来的东西。也许正是关于词将起什么作用或者说将可能会起什么样的作用（假如我们对它们够喜爱或够信任的话）这一观念恰好说明了布莱克默为何总是一味地留恋稀奇古怪的或晦涩难懂的语汇，把它们当作偶像来膜拜的原因；他是在向语言之神作祷告。毫无疑问，他正是由于这种对待语言的态度才使他有可能在运用宗教性的隐喻时具有一种非凡的世俗力量。在论及艾略特《烧毁了的诺顿》中一个颇为抒情的段落时，布莱克默说，“我们自然明白这些词的意义，明白包含在它们里面的那些意义——虽然只是它们所包含的一部分意义：一部分的狂喜人迷，一部分的惊恐不安，其所以如此，很可能是我们没有真正掌握它们所包含的意义。”

布莱克默的许多深入细致的评论是针对诗人的，如：玛丽安·莫尔、E·E·卡明斯、斯蒂文斯、爱弥莉·狄金森、艾略特、庞德、叶芝。他说他采用的方法是“具有最广泛意义上的专门学术性的。”不过，他也曾对亨利·詹姆斯写过颇有说服力的评论文章，还留下了一部篇幅很长的（未完成的）研究亨利·亚当斯的论著。他是一个正统的、一直坚持强调形式的新批评家。“诗一旦去掉形式与意义时就是生活；它不是实际度过的生活，而是经过剪裁、加工、鉴别、认同的生活”；这是一种“将某一可行的规则形式强加在情感上的手段”。不过，这些论述都需要和其他那些足以将布莱克默同艾略特、温斯特与泰特明显地区别开来的观点论述放在一起，才能说明问题。例如，布莱克默坚持主张“即使是那些最需要、不可缺少的规则形式也具有无法接受的一面”，并且“把音韵规则形式”明确界定为“既可引发也可承受无规则形式的东西。”艺术，在布莱克默看来，也和亨利·詹姆斯的看法一样，是一种规则形式，因此，在随意之间记录下来的经历体验中，或者是在“纯粹的自我表白或纯粹的争辩中，”是毫无优点、长处可言的，然而对于布莱克默来说，恰恰是无规则形式（或一种未知的规则形式或一种不属于我们已有的规则形式）才称作是和谐正确的主调。无规则形式乃是我们自己创造的规则形式帮助我们保持、享有的真实性。“所谓整体性，那种先入为主的整体性则是人的心灵不愿被迫投身其中的一所监狱。”整体性，也像用词表达的感情的完美性一样，只是一个空洞的、并不存在的目标，是我们的不完整性的一种标记，并不是我们能够升登、进入的天堂。布莱克默还示意说，一种历尽艰辛的失败无疑要比一种骗取来的成功更为可取。

> "正如死亡是生命的一个条件，失败说到底也是思想独创的一个条件。死亡是生命的代价，失败是伟大的代价。"

正像在讨论泰特时一样，我们也似乎感到有些过于急切地在乞求一种不祥的、忧郁的感人力量。不过，我们也能从一种使温特斯的严厉冷峻显得宽宏温和的角度，把布莱克默看成是在试图阐明思想观念，而不是在宣扬、鼓吹失败。

新批评产生的实际影响是十分可观的，其所想像的影响力几乎是无限的，在 1958 年，菲利普·拉弗曾经一厢情愿地说新批评"实际上已经完蛋了。"可是，从那时以来，1011 它一直遭到经常性的攻击，难怪 F·W·杜庇还送了它一个雅号，叫"不朽的替罪羊"。其实，不仅在学校和大学里，而且在一般文化界，新批评至少是在它的的朋友，同时也是在它的敌人的关照之下不断流行起来的，那么，究竟是什么东西遭到人家的反对呢？

新批评首先从侧翼受到了拥有 R·S·克雷恩这样能言善辩的代言人的芝加哥派批评家的攻击，认为它还算不上是形式主义。它的兴趣、注意力太偏重于"语意"方面，偏重于一种"除了最一般性的形式区别，所有东西"全都排除在外的音韵语调或语言意义的研究。最近，威莱克也认为新批评派很少注意各种具体的形式手段，他们多半都是通过诸如态度、紧张状态、反讽等等"心理学"概念来进行分析论述。对形式的这些精确、细致的研究是很有用处的。形式这个东西在新批评派看来，也许最终只是一个道德的术语，从这个意义上说，他们又回到亨利·詹姆斯那里去了，并且甚至还和罗兰·巴迪斯携起手来。不过，我们所需要的，正是这样一个术语。所谓"否认形式与内容的区别"(威莱克) 严格说就是一种形式主义的东西。芝加哥这一形式主义的变体又把我们带回到讲究规则典范的亚里士多德，在理论上是倾向于多元论的。克雷恩不是把批评看作一种专门学问，而是把它看作"结构模式"或"语言形式"的集中与综合，关键在于一个批评家"用"什么来"思考"而不在于他"思考"的"是"什么。克雷恩和他们的一些同事们在澄清文学史和文学批评的许多基本问题上是帮了忙的，但是，实际上他们称之为形式的原理、惯例那些东西都很普遍，无所不包，一般很少给其他的观点、理论留有余地。

尽管如此，同新批评之间的主要争论，或许也可以说是整个这一时期的主要争论，是直接同对于历史的看法相关联的。莱昂内尔·特里林说过，新批评派把文学作品所具有的历史真实性全忘记了。其实他们自己也被卷进了历史之中，像任何其他人一样，也作出了这样那样的历史判断与评价，然而，他们却把"历史感弄成同他们的美学观格格不人了。"在这样的矛盾、差距之下，看来他们要记住历史也实在太难，于是便竭力把历史的大门紧紧关上。令其他批评家产生反感的还不是他们对历史的忽略不顾，而是他们一味地鼓吹艺术要从历史的魔爪中解放出来；这对于许多人来说是决不能赞同

的，而在另一些人看来简直是大错特错了。各种各样的批评家都一致同意文学并不等于生活，但是他们对于文学和生活之间的区别，感受却截然不同。新批评的反对者们想要尽量缩小文学和生活之间的差距，而不是把这种差距看成是神圣不可侵犯的东西，而且，他们心中还有另外一部所谓眼光朝前看的马克思主义或自由主义的历史。

如果把新批评的对手、反对者们都说成似乎是属于一个敌对的、势不两立的流派，这显然是一种歪曲。新批评的影响和重要性，除了把它当作是一种神话之外，都还没有达到那样的程度，因而也完全没有什么统一的反对派。不过，大家倒是异口同声地坚持主张新批评要介入历史，这类马后炮的议论拼凑起来可以算得上是一种反神话吧。如果我们把这种反神话看作是对于艾略特的所谓艺术家要和他的遭际经历相脱离的理论的一种回答的话，那么，这样就会把事情加以简单化（我希望不要把事情弄得面目 1012 全非）。

埃德蒙·威尔逊的长篇小说《我想念戴茜》(1929）中的主人公热切地希望在他一生中能够把"经历、体验的自我同写作的自我"结合在一起。这种设想模式的言下之意就是：人们现在该从艾略特设计的终点、目的地出发，沿着相反的方向不断朝前走。威尔逊的文学批评在很大程度上都是依据这一模式、方案的。一方面，他有时候态度温和、言辞不多，这主要不是因为他一直在对作家们的生活秘密进行种种猜测，而是因为表示种种猜测的词汇术语是如此笨拙、缺乏表现力。当我们一旦能够谅解那种英国式矜持、克制时，狄更斯"似乎也和陀斯托耶夫斯基一样，摇摆不定，难以捉摸。"这种比较并不是牵强附会的，不过他用的那个形容词却特别差劲。假如我们能够在《圣诞节的赞美诗》快乐的结尾之后跟着斯库鲁契的足迹到他家里去看一下的话，他那时"肯定……又会旧病复发，依然故我，脾气很坏，充满了复仇怀疑情绪……他那周期性精神抑郁症患者的面目又完完全全表现出来了。"沃纳·伯索夫认定威尔逊的主要毛病就是"自以为无所不知、无所不晓"，总觉得自己没有什么事情是解释不了的，因而每当他轻松地、十分理智地谈及神话一类问题时，他的评论自然就显得浅薄不堪了。他曾经在谈及叶芝和他的《一个幻影》时说道，"那种心理状态是颇为平常的。"其实，对任何别的人来说，这种状态似乎一点也不平常。

另一方面，威尔逊能够如实地掌握、分析一些艰深的概念，丝毫不会把它们加以曲解和简单化，他写的文章准确明晰、富有雄辩力。他指出过艾略特在《荒原》中所表现的"对于普通人生活的一种羞羞答答的同情"；也注意到乔依斯风格上那种洋洋自得的神情是和"他想把自己作品的真实题材对读者隐瞒下来所表现出的一种又好奇、又多少有点担忧的心情"联系在一起的，也听见了詹姆斯"从一些十分古怪地组合在一起的和弦中"提炼出来的"清脆明快的音乐。"至于福楼拜的《情感教育》，威尔逊则说它"并不是某一个具体人的悲剧，而是整个可怜的人类自己被弄得如此愚蠢、如此怯懦、如此平庸、如此软弱和犹豫不决的一个大悲剧"。

这段话很好地回答了詹姆斯对于福楼拜总是喜欢用一些"低下的"或"卑俗的人类样品"充当他的主人公这一点所提出的严厉批评。在福楼拜的作品里，的确有一种

粗俗平庸的悲剧，一种令人吃惊的平庸卑贱的命运意识。威尔逊也是很有趣的。他说道，“普鲁斯特为瑞兹的事心都碎了。”在1938年写的一篇讽刺性文章显示出了威尔逊朴素无华的散文风格的各种优点和美国的文学刊物在相当短的一段时间内已经达到的发展水平：

“处在我们这个动荡不安、令人困惑的时代，当每天黄昏把灯点亮时，我总是怀着一种多么明确的使人感到安慰的期待心情，坐在图书馆和我那沉默不语的亲密伙伴们共度时光！在这里，城市的喧嚣嘈杂声完全消失了。”

“没有什么事情比我跟大家谈论我已经读过而他们却还没有读过的书更使我开心了。”威尔逊的这些话的确是事实，不过也有点自我解嘲的意味。正如威尔逊在另外的地方说的，他主要是希望说服人们要多读新书。他非常勤奋，在家里总是手不释卷，常常十分耐心地回忆和描述他研读过的各种书籍——他认为这对于批评家来说，就像小说家塑造他们作品的人物性格一样，是一项非常重要的工作。在他给《阿克塞的城堡》一书写的题辞中，他似乎把历史与批评合二为一了（“文学批评应当成为——在已经把人塑造成人的诸多条件的背景下，一部关于人的思想观念和人的想象力的历史”）。不过，在他最好的时期他就曾经主张文学批评和历史这二者之间并不是严格地互相区别开来的。很能说明问题，也颇有特色的是，他那部被人们公认为是最优秀的力作《驶向芬兰车站》竟然还加上了一个副标题“历史的记录与行动之研究”，而且还在书中对革命的社会主义作了重新改造，好像他写的是一部英雄主义的、巴尔扎克式的长篇小说一样。威尔逊可以说是一个最体面意义上的新闻记者：他具有这个职业的一切优点和长处，而仅仅只有它的少数几个毛病和瑕疵。

威尔逊和肯尼思·伯克与莱昂内尔·特里林一起，是我们号称与艾略特针锋相对的反神话论的主要发言人。正如在《创伤与弓》（1941）一书中，对索福克勒斯的剧作《爱的力量》所作的耐人寻味的论述表明的那样，艺术和人生遭遇不仅远远不是互相分离的，而且是互相紧密地结合在一起的。伟大的希腊弓箭手拥有可以取胜特罗依的弓和高超技巧；但是，他身上也有一处正在溃烂化浓的伤口致使希腊人将他留在雷蒙诺在痛苦与愤恨中度日如年。威尔逊说，在这里，“基本的观念”就是“强大的卓越的力量总是和残废无能分不开的”：“才能与疾病，犹如强壮与伤残一样，也可能会紧紧地结合在一起，难解难分”。威尔逊认为，索福克勒斯的艺术本身就具备各种令人无比赞叹的平衡与有序，“不过这些特性只是由于他们征服了这么多的野蛮和疯狂才显示出它们的价值来。”在这里，思维的运动是十分辨证的，正如在尼采的《悲剧的诞生》（“一个民族一定已经忍受过多么深重的苦难才能达到如此崇高的美的境界”），或是在弗洛依德，或是在马克思的著作里的情形一样。

在这一时期，主要是弗洛依德的学术活动和他对于人的观察、看法，而并不是心

理分析方法的那些具体细节，点燃了文学批评的想象力。弗洛依德所谓的“心灵的节制”将创伤和弓这二者结合在一起，形成一种亲密的、而不是单纯的因果关系。肯尼思·伯克关于这种关系的一个形象化的比喻就是所谓负担与承受者的关系：“再没有什么东西，比一个人承受的负担包括如疾病之类的身体上的种种负担使他更深地沉浸其中了，”诗人所承受的负担则“象征着他的独特的风格，而他的独特的风格又象征着他所承受的种种负担。”伯克在这里联想到托马斯·曼和他的《魔山》，不过我们也许可以再想一想艾斯琴巴赫，他的专长本身就是对一切受阻难的人作出适当的估计和衡量，因而他的失误只能以毁灭告终。在谈到弗洛依德的宗教信仰中那些迷惑费解的材料内容时，伯克惊叹道：“还有什么地方比在下水道上面建立起一个教堂更适合呢！也许，人们甚至可以说下水道正好就是教堂的体现。”在莱昂内尔·特里林看来，弗洛依德是 1014 某种“阴森冷峻型诗歌”的大师，又是某种“悲剧式现实主义”的大师；一个善于以英雄的姿态对待挫折和失败的教师。特里林的看法较之威尔逊或伯克的看法更注重细微的差别；事实上，他十分明确地否认所谓创伤或弓造就了艺术家的这一观点。诚然，伯克和威尔逊也并没有说创伤或弓可以造就艺术家，而特里林的看法实际上还是属于辨证法这个大家庭的。所谓“我们为了身体的健康反而把病累出来了”的意思，就是改变一下论述的重心，而把原来的逻辑联系仍旧保留下来。

重要的是要知道这里所说的神话比艾略特的神话更古老又更新颖；说它更古老是因为它是感伤诗和浪漫主义的悲伤至上精神的翻版——它正好是艾略特的神话决意要反对的思想倾向；说它更新颖是因为它更具伸缩性，更易适应，它承认种种分歧与差别，把艾略特分离开来的东西又重新结合在一起。人的遭遇和经受的苦难得到了承认并使之产生应有的效果，而不是一味地加以排斥或干脆加以取缔。用特里林的一个重要的用语来说，艺术家是具有“塑造人生苦难素材的力量的。”这和扼杀、窒息苦难的做法是迥然不同的，而且也是艺术的一种更丰富生动的形象。

文学批评的兴趣所在可以是这一素材塑造的过程，也可以是塑造的形态本身，也可以两者都是。在这三种情形中的两种情形下，历史又重新出现了，或者是作为“文化与生命现象的一种纠缠不清、错综复杂的混合体”（特里林），或者是作为伯克和威尔逊自始至终一直念念不忘的那种经济状况。例如，伯克声称，《我的奋斗》对于德国人的吸引力就在于这本书为他们提供了“关于一种在经济领域里产生的现象的一种非经济性的阐释；”而威尔逊也认为处在二十世纪二十年代的美国人正是在“力图把理想主义引进”一种依赖激烈竞争的经济制度而“使自己变得过于神经质的。”

马克思主义在美国培育产生了一些善意的、教条式的文学批评，不过却并没有出现乔治·卢卡契或沃尔特·本杰明这样的人物，甚至某种集体性的，近似于他们的现象或人物也没有出现过。马克思主义是通过迂回间接的方式在那些学习过他们的唯物主义理论课程并且跟着他们走的作家中发挥其持久的影响力的。伯克不仅是“一个牧师般的马克思主义者”，如马尔瑞斯·比尤利曾经尖锐地谈到的那样，而且他还别出心裁地把阶级斗争看成是一种神话。尽管他一再坚持认为那是“真实的”神话，仍然没

有能够在 1935 年召开的那次美国作家代表大会上说服他的同志们。菲利普·拉费，《党派评论》的创始人和主编则更像是一个欧洲式的马克思主义者。他写的文学评论，明白晓畅、思维敏捷，具有相当深远的影响力。不过，他好像主要是强调精明练达的判断力和一种对于作品上、下文关系的敏感意识——他常常提醒我们说，我们必须明白"重要的、有影响的文学批评，大部分都被那些多半还未经过分析确认的思想动机和假定设想完全断送掉了"。——他实际上是继承了马克思的自由、开明的文学鉴赏准则而不是现代马克思主义的那些文学鉴赏准则。他还为艾略特的《大教堂凶杀案》进行辩护，并且写了不少关于陀斯托夫耶夫斯基的深刻而有力的评论文章。威尔逊曾经被他在马克思主义中发现的道德勇气和良知所深深打动，但是，他并没有真正接受任何马克思主义的理论武器。特里林在某些方面也和拉弗一样，是忠于马克思主义的，不过，在他身上体现出来的是一种性质刚好相反的忠诚，一种同人们认为很接近真理的谬误持续不断地进行辩论、较量的忠诚与执着。

1015

肯尼斯·伯克，照他自己的话说，或许最好称他是"一个策略学家"。他曾说，"批评著作、虚构想像的作品，都是针对实际情势提出的种种问题所作的相应回答。"他反复坚持作品上下文、事情的前后关系和环境的重要性，并着重指出，如果说有什么口号可以在批评概念中起主导作用的话，这条口号就是"环境改变了一切东西"。另外还有一条比较不常用的口号叫做"入乡随俗"也是这个意思。伯克的文学批评著作，特别是他的《唱反调》(1931) 和《文学形式原理》(1941) 两本书，对于如何处理文学作品的形式、谋篇布局的策略问题提供了许多应变的办法。在他看来，"所有的问题都是主要问题……每个问题都选定了一个战场。"我们陷身于我们自己所确定的上下文和其他专为我们而确定的上下文之中。本杰明·德莫特说，"伯克的文章对读者是很慷慨厚道的。它告诉他说他有自己灵活的头脑，思维敏捷，富于机智，鼓吹面对复杂的难题，十分藐视虚情假意地装腔作势，并且有时又显得傻乎乎的，憨态十足，颇具人情味。"也许事实上并没有多少这样的读者吧。自然，伯克在批评思想上还说不上是一个有重要影响的人，或许他本来应该是一个很有影响的人吧，谁知道呢！例如，伯克那个很有用处的所谓意识判断力的理论在美国仍然未能流行，而一旦当真流行起来时，又似乎像是从法国传入的外来货："所谓思想意识就是各种相互激烈冲突以证明其反面行动的正确性的信念的一个集合体。"克劳德·列维一斯特劳斯的神话理论要点大体都在这里了，不过大约要比伯克早二十四年。伯克认为我们或许宁愿处身在忧虑、彷徨中而安身立命，也不愿超越于忧虑彷徨之外或把它们完全驱散。"托马斯·曼和纪德的教训，他辩解道，很可能是：我们必须"毫无痛苦地"接受我们这个"社会的荒原"而把"技术上的忧患意识"看作是一种随时都在向我们挑战的标准规范。

然而，在伯克的著作中仍然有不少困难之处。他的文字十分朴素明晰，甚至可以说是生动活泼的，不过却常常表现出一种全然不管词的含义的态度——这对一个作家来说始终是非常危险的。伯克说，"情境、情势不过是动机的另一种说法罢了"；这倒使我们不禁要问为什么语言要费力造出这两个词来呢！再比如，他说什么"我们都把

下面这些术语变成同义语了：形式、心理和雄辩；”什么“文学形式就是各种愿望的产生与实现”；什么“形式可能会成为读者或听众们的一种心理状态；”等等。伯克把他的文学批评称作是“社会学性质的，”因为它识别出来的各种策略办法不仅见之于文学中，也见之于其他所有的社会行为之中——也就是说，既见之于堂而皇之的说教或伟大的悲剧中，也见之于肮脏庸俗的玩笑中（伯克的一个典型说法）。这样做的结果是 1016 “打破了把文学当作一种特殊领域而人为地设置的种种限制。”伯克常常为此而遭到人们的指责，也常常为此而假装要悔过自新或至少假装表示要“洗手不干”了。但是，正如那一大堆不可思议的同义词语所暗示的一样，他对于事物之间的不同与差别并不怎么感兴趣，他津津乐道的只是如何找出它们的相同与一致的地方。有时候，他对于那种古怪的、自以为是的观念想法表现出来的狂热简直达到了残酷无情的地步。“我甚至想到要把现实生活中出现的自杀现象看作仅仅是降低到了最简单最有限的形式的一种重新再生的行为。”这里的这个“仅仅”一词真是太说明问题了。伯克还说，对于专制制度的一大威协就在于“他们剥夺了他们自身的颇具竞争力的合作性。”我们能够等待他们明白这个道理吗？如果他们拥有的合作性刚好足够维持下去又该怎么办呢？

伯克的文学批评和理论的巨大的吸引力在于他不固步自封和无孔不人。他抛弃了的不少好的、有用的思想观点，比人们迄今所认识到的还要多。即使是他那些“系统性的”言论，虽然在原则上对于很多美国实用主义者来说是被诅咒唾弃的东西，也是不同凡响，充满勃勃生机的。在这里可以拿伯克列出的所谓“普通性经验”一览表作为例子。他列举的这些东西可能是普遍性的，但是这个一览表却决非是标准的或按类别组合而成的：“嘲弄、绝望、严酷、沉着、镇定、惊奇、哀伤、忧郁、仇恨、充满希望、羞怯、宽心慰藉、厌烦、嫌恶。”

莱昂内尔·特里林的多数著作和他大部份的成就与名望都是属于五十年代和六十年代的，不过他写的专门研究麦休·阿诺德和E·M·福斯特的两部专论却早在1939年和1944年就先后出版了，并且他还在四十年代早期写过一些颇有份量的评论文章。《论自由主义的想像》是在1950年出版问世的。正如这本书的标题和书中涉及的那些英国人的名称所暗示的，特里林力求使论述既不是马克思主义的，也不是陈旧保守的，他感兴趣的东西是他所谓的文化政治学，不过，他觉得自由主义需要重新振作起来，而不是一味盲目地追随。

> “看来批评的任务似乎应该是……重新唤起自由主义，那原有的、具有丰富多样性的基本想象力，这意味着对于问题的困难和复杂性要有充分的认识。”

特里林还使用这一时期在许多人当中极具代表性的忧郁口吻说道，“这个世界是一个复杂的、意想不到的可怕的地方。”

事实已经表明，特里林“不仅仅是一个批评家，”也许更精确地说，他给“批评”

这一术语赋予了一种十分独特的界限、尊严与力量。他写道，“我们宁可通过十分痛苦、十分艰难、又十分必要的工作来充分实现我们自身的价值与潜能。”我们要学会怎样在“这个充满痛苦与艰辛的道德世界上”生活，而批评正是表示我们以充满责任心和智慧 1017 的态度去这样作的一种名称。但是，特里林也是那些非自由主义的现代派大师们的作品的一个狂热而深感苦恼的读者；他的大部份事业可以理解为是在那些培育了他的书籍和那些他深信必不可少的价值观之间所进行的一种常常显得十分焦躁不安的对话与交流。在他的著作里，虽然也尽力设法尊重文学的完美性，熟练而巧妙地使一些重要的思想看法不致流于抽象空洞，但是总有一 种对文学的抵制和反抗的情绪。特里林写道，“《汉姆莱特》不仅仅是莎士比亚的思想的产物，它其实就是莎士比亚思想的手段和工具，如果说意义就是意图的话，那么，莎士比亚表示的意图丝毫也不亚于汉姆莱特。”

特里林把阴影和黑暗也看作是现实的一部份（“人们并不需要一个完全没有阴影和黑暗的世界，这样的世界甚至根本不是一个‘真实的世界’”），而且他把人的心灵，头脑看作是一种特权和一种压力——一种美国人似乎总急于要摆脱掉的压力。特里林说，“在我们看来，这对于聪明的头脑，心灵来说总是不免太晚了，而对于真正愚蠢之徒来说则永远也不会太迟的。”舍伍德·安德生把人的心灵、头脑看成类似于“一种恶意”的东西。特里林围绕心灵和头脑的问题所进行的鼓吹、论述颇为洋洋大观，显得有些空泛，他手头掌握的、视为珍宝的所谓试金石也是寥寥可数的，诸如：《拉摩的侄儿》、华兹华斯、简·奥斯汀、阿诺德以及其他几个作家。不过，他知道崇尚和宣扬一种具体而坚实的现实（所谓“现实”，照我们的看法，就是一切外在的、粗俗的、令人不快的东西”）是一种向权力屈服投降的形式，只有对于心灵、头脑的信赖才会给予我们以各种自由的机遇，才能在特里林称之为沉闷烦躁的氛围中呼吸较为自由的空气。等到后来他对心灵、头脑的问题的论述理屈词穷时，他实际上是在为一种绝望而光荣的事业充当代言人。

1942 年在普林斯顿大学作讲座时，华莱士·斯蒂文斯不禁想起了当时“缺乏自信的想像”所承受的“现实的压力。”他想到那场战争，还更广泛地想到“一个暴力统治国家里人的生活”以及一个动乱的、不和谐的时代里人们的悲观失望情绪。

> “所有美好重要的事情通通都被否定掉了，我们是生活在一种由各式各样新的本地神话，由政治的、经济的、诗歌的等等神话组成的错综复杂的混乱环境中……我们所相信的东西几乎都是假的。只有形形色色的预言才是真的。现在倒是一个悔悟的机会。”

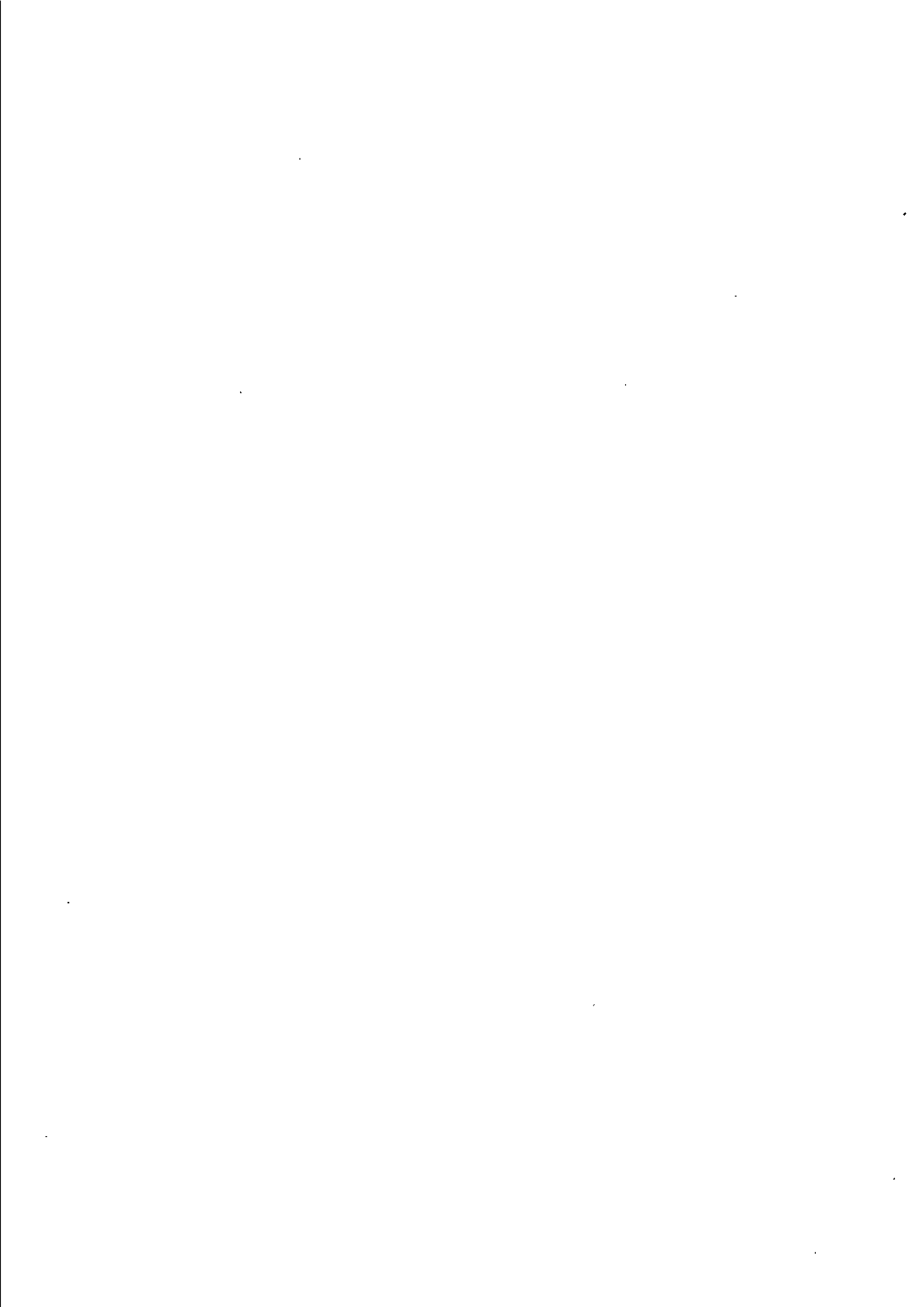
但是，想像力不管是在太平盛世还是在动乱黑暗的年代是不会逃避现实的。照斯蒂文斯的形象说法，想像是附着在现实上而的，不过它决不会让它欺负自己，它会将

现实带进到它那变换形态的王国里去的。斯蒂文斯说这些话当然不能算是文学批评，也许他最好的文学批评就在他的诗歌中；不过，他这些话对于我来说好像非常精当地表达了这时期的文学批评的多方面的思想抱负，这就是：鼓吹、推崇形式并注意它的内容，既躲避又直接面对这个世界，虽持有异议，并非全然不满意。所有这些似乎很接近于罗兰·巴特所谓文学作品可以看作既是历史的一种标志又是对历史的一种反抗的 1018 这一论断的真正含意。现实与想像之间的关系每个时代都是不相同的。斯蒂文斯说，文学批评常常会特别推崇和明确它们的种种具体的不同关系的，只有当想像与现实都被忽略了的时候，文学批评才失去了这样的作用。斯蒂文斯指出，“作品还是可能有的，不过，在这类作品中，想像和现实都是不存在的；”也可以有文学批评，不过，在这类文学批评中，所缺少的东西并不被注意或者根本无关紧要。

那么这个时期的文学批评是不是大放异彩，极其光耀夺目呢？这时期的文学批评，在某些方面显得异乎寻常地暗淡无光，这同喜剧和质朴无华的散文风格很不协调，同我们或许可以称之为意外插曲和风趣笑话的优雅情调也是不够协调的。这时期的文学批评较多地注重文学的高尚的道德感召作用，较少注意文学的低级通俗的生动性、写实性。此外，这时期文学批评中的讽刺、反语也是十分尖刻严厉的，常常在一些庄重的冲突与矛盾之间扩展开来，常见的用语有“击败、打垮、根本不可能、悲剧、荒废、废物、失败、败落”。尽管如此，它仍然不失为一个文学成就卓著而在道德上却变化不定的时代的文学批评。在这时期，美国处身在两次世界大战和一次经济大萧条之中，从而改变了它与正在向前发展的历史之间的关系。

从艾略特这个批评家的意义上来说，也就是从我在这里所指的那种过于自作聪明、缺乏真诚、只看见诱人的树木而看不见神圣的森林这样一种意义上来说，这时期的文学批评是不是显得极为辉煌，极为光彩夺目呢？乍一看来似乎是这样的：涌现了这么多文学批评家，他们个个都这么充满信心和机智过人，又都这么喋喋不休地谈来谈去。但是，时间对于一切以权威自许的言论、声明都作了认真筛选和检验。现在剩下来的似乎不是信心而是一种神经质的敏锐性，不是机智而是耐心，一种深信文学是一种认识理解方式的坚定信念。用詹姆斯的话来说就是：人的心灵想要努力寻求自己的兴趣爱好之所以产生的种种理由，并且也已经找到了一些很好的理由。

迈克尔·伍德　撰文　　朱通伯　译

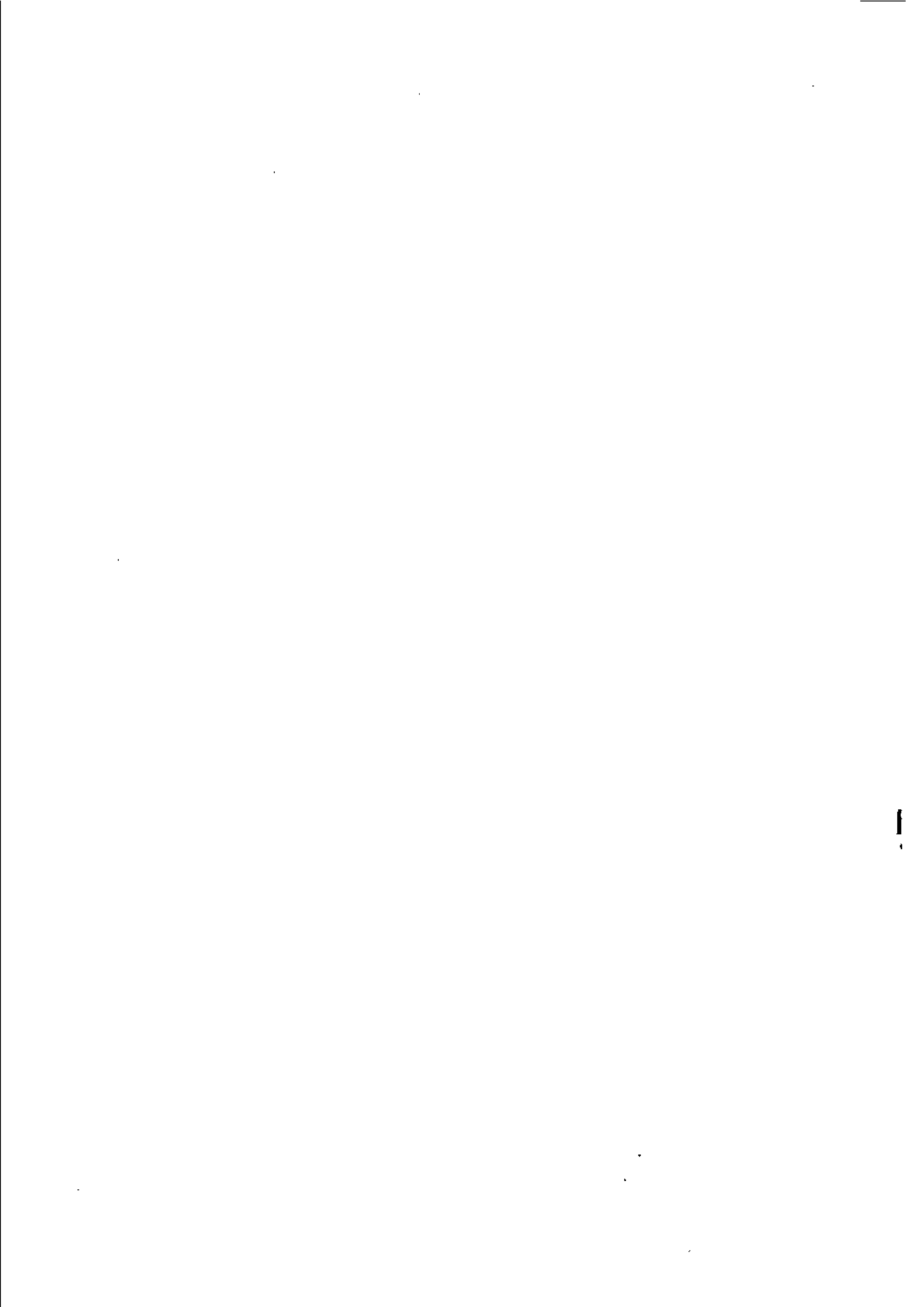


第五部分

1945 年至现在



Ⅰ. 战后年代



文化、权力和社会

战后美国的政治和社会史大部分应当放在两个具有头等重要意义的变化的背景 1023 下来考察：一个是美国在西方国家中在全球战略、经济发展等领域内的领袖地位，另一个是一个后工业社会的缓慢然而似乎不可避免的产生和发展。或许还可以进一步说，其中第一个变化决定了美国的政治结构，而第二个则决定了它的社会结构。而这种将政治与社会分开的趋势本身或许就是战后历史的第三个头等重要的变化。西方政治学说的传统长期以来是以古希腊的作为人们安居乐业之地的“城邦”的概念为基础、以一系列超越性的理想为主导的。现在这种传统受到了更加讲求实际、崇尚技术的社会学说的越来越严重的挑战。有人将这称为“放弃政治”，即不再考虑或者不再重视从前意义上的那些政治问题，而去注意那些更为狭窄的经济上的和行政管理上的问题。还有的人因为看到这种把政治和社会问题分开的现象，便认为有理由说“一切都是政治”，因为没有任何政治语言或政治目标能够逃避最终被偷换或者降低为某种社会管理方面的问题的命运。政治理想的这种贫乏化对我们的文化生活产生了一些重要的后果，其中最主要的一个便是对政治权力的真正性质的不信任、误解和缺乏兴趣。战后美国文学的相当大一部分中反映出的政治和社会思想必须放到上述背景下来考察。

上述背景的直接后果之一便是在美国生活中文化的和政治的关系是相互交织的， 1024 很难截然分开。美国的作家和例如法国的作家就不相同，他们特别害怕政治标签。即使是那些最为关注政治和社会问题的作家也很少公然宣称他们属于其个党派或者坦然接受那怕是最一般性的政治划类。但这不等于说在美国文学中不存在政治成份。有些美国作家试图从大处着眼来表现政治理想。罗伯特·洛威尔用很长的篇幅来探讨帝国发展的历程；查尔斯·奥尔森曾经写道：“波利斯便是很多眼睛”，意思是说政治学和现象学的领域是重合的。小说家们如E·L·多克托罗、杰克·克鲁亚克等人极力打破现实主义小说的传统，形成讽刺的和抒情的叙事文学，以揭露美国社会中的巨大的政治矛盾。上面举的四位作家彼此很少共同之处，任何人如果要通过他们的作品来综合出关于美国政治思想的完整结论，都只会看到一点，即美国是一个非常多样化的国家。例如，要想用欧洲的“左”和“右”的观念来给这四位作家排队，便只会是徒劳。但

即使是这几位作家也可以在他们的社会评论和政治理论之间划出一条界线来，因为“政治预言家”的头衔也许会使他们感到不自在。但如果连这些最直接地触及政治和社会问题的诗人、小说家们都避免明确的、大规模的政治表态的话，那么一般的美国作家们就更是将政治问题看成是禁区或者专为精神错乱的人和空想家们保留的领地了。在这一点上，我们的作家们的态度反映了政治意识领域内从十九世纪中叶起就存在的一些趋势。

无须指出，本世纪人们对极权政治的经历使得他们更加小心避免对政治问题发表任何明确的见解。此外，在极端现代派作品中占绝对统治地位的那种对生活的玩世不恭的观点，以及那种颂扬“纯粹”的文学、贬低“倾向性”的、“介入”的文学的形式主义观点，也加剧了美国文学中政治和文化内容的分离。但也有另外一些事件，如关于战后美国中央情报局企图影响国家政策制定、以及关于它向一些文化委员会渗透的活动的情况的披露、越南战争、1976年的石油禁运等等，又起了缩小这种分离的作用。除开国际性事件而外，还有一些国内事件也产生了重大影响，但这些事件的准确日期更加难以确定。不过，我们至少还是可以举一些例子，如美国人关于开放的、多元化的社会的理想受到了来自一些社会问题的越来越严重的威胁，例如人工流产问题、关于少数民族的就业比例的规定问题等等，而这些问题又都可以归结为一个更大的问题，即对福利国家以及对它以官僚主义合理化的名义牺牲国民自由权利的倾向提出了越来越多的疑问。美国的作家们触及了这些问题，尽管他们往往采取较为间接的方式；他们往往是从平民主义的或是民主自由主义的或者是社会宽容论的立场出发来触及这些问题的。从最一般的意义上来讲，我们的大多数作家仍然是在由爱默生加以总结的十九世纪自由主义的传统范围内行事的，但如同欧文·豪和其他人所说的那样，很可能这种传统已经难以为继了。假如说这种传统的确已经难以持续下去的话，那么原因可能是后工业社会和后资本主义社会的发展引起了社会结构和社会心理的许多微妙然而广泛的变化，而这些变化已经超越了作为自由主义的基础的那些关于政治秩序的公认模式。但自由主义究竟是失败了，还是过时了，还是根本就没有得到切实的实施，这本身就是一个极端复杂的政治问题。另一个问题是自由主义在政治问题和社会问题的分离中起了什么作用，这同样是一个极端复杂的问题。

区分政治和社会问题的方式之一是给它们划出各自的范围。政治常常被外交政策所垄断：冷战、缓和、越南、中美洲等等。而社会问题则包括工资结构、家庭组织、城市人口流动、职业道德等等。显然不能不看到这两类问题，即政治和社会的，是相互关联的。关于美国外交政策最强大的后盾是美国社会的稳固繁荣和多元化（这常常被用美元的稳固地位来加以形象的说明）之类的调子已经被政治家们和政治发言人们唱滥了。这一类说法与其说是对政治和社会的联系的分析，还不如说是一种拙劣的沙文主义。但美国的作家们，特别是他们当中那些受越南战争触动最大的人，越来越清楚地意识到从两者的这种联系当中很可能找到关于这个国家在这个历史时期，即所谓的美国世纪中的命运的问题的答案。从诺曼·梅勒的《美国梦》(1965)、《我们为什么在

越南》(1967)等小说中表现出的充满痛苦的社会和政治理论，到约瑟夫·海勒的《第二十二条军规》(1961)中针对理性化的官僚主义和盲目的民族主义的黑色幽默，到伊什梅尔·里德笔下的那些黑人的遭遇，到艾德里安娜·里奇对性别歧视的猛烈抨击，这个时期我们的主要作家的许多作品的焦点都集中在这种政治和社会问题的联系上。

显然，不是每一个知名的美国作家都以同一种方式，在同样的程度上对美国的全 1026 球霸权政策或者是新的社会道德规范表示关切。但是，从艾森豪威尔的年代，到肯尼迪当政时期，到越南战争，到“我”字当头的七十年代，再到我们可以粗略地称为里根主义的那些观念的广泛流行，美国人的政治和社会意识时起时落，经历了戏剧性的变化，几乎可以说这个时期文学的重要主题之一便是一个人应当对社会和政治问题表现出多少关心才算是足够。这个时期是以新批评派在大学里的兴起开始的。新批评的方法论反对在分析、评价文学作品时使用传记性的或者历史性的材料，以避免“文学以外的”因素掺杂到不带偏见的艺术结论中去。这之后的文学思潮大体可以分成两类。一类是对新批评的原则的完善，即使这种完善在形式上表现为如诺思罗普·弗莱那样在表面上提供一个文化神话的环境；另一类是对这些原则的坚决抵制，如七十年代后期重新活跃起来的马克思主义批评理论。有人说，作家们很少注意文学批评潮流的变化，因此也很少受这些潮流的影响。但战后引起人们注意的另一个问题是读者的习惯(这本身也受到时代和风尚的影响)如何不可避免地对文学作品的“生产”发生影响。这个看法的前提是美国作家们的政治意识在不断地增加，因为它认为文学作品会被影响读者的期望的那些因素所左右，而影响读者的期望的正是那些“人际的”即社会和政治结构方面的因素。简而言之，在五十年代曾经是不言面喻的看法，即艺术家的王国，他的价值体系，是超然于任何特别的社会或政治运动之上的，到了六十年代成了激烈争论的话题，而在七十年代和以后的时期也仍然是一个悬面未决的引人注目的题目。

政治当然不只包括外交政策，因为国内有许多复杂而困难的问题也属于政治问题，不仅如此，还有许多相对来说更为普通的(然而仍然是紧迫的)问题可以称为文化的政治问题。从这个观点出发，战后这个时期不光受重大国际问题如冷战和第三世界问题的影响，同时也还受其它一些引起激烈争论的问题的影响，如文化资源的使用、政府对艺术的支持、新闻媒介、大学等机构对作家的写作环境的影响等等。从一方面讲，诸如国家文学艺术基金会这样的机构以及类似的各州的和地方的机构可以说既是许多美国作家的社会和政治意识加强的原因，又是这种加强的结果。从另一方面讲，在许多人看来，国家对艺术的这种支持给半官方的艺术提供了土壤。不管是哪一种情形，有关这种支持的问题往往表现为在这些机构下的提名和评判委员会的内部冲突和对它们的控制，尽管这些冲突往往还涉及对作家及其环境之间的关系的各种不同看法这样一 1027 些背景问题。

在1970年前后蓬勃发展起来的女权运动可以作为一个政治意识增强的典型的例子。许多女权主义者主张女权运动应该有自己的出版机构，应该努力促使高等学校开

设有关妇女问题的课程，并争取使各种奖励和资助分配得更公平，而不再集中分配给男性作家。事实上，完全可以说女权运动思想上的不断完善，乃至于组织上的巨大活力，其主要动力之一便是妇女们从各种政治和社会立场出发所进行的广泛（而且深入）的写作。这些立场无所不包，从传统自由主义的争取民权立法的呼吁，到极端的要求实行性别隔离的主张，应有尽有；它们不单单在学术出版物上发表，也在如《女士杂志》这样的大众刊物上广为宣传。在今天这个后谷登堡的时代，人们常常说印刷文化即便还没有完结，也已经快要完结了。但也应该看到，象女权运动这样具有强烈政治意识的集团对学术性的和大众化的出版物的运用不光证明了印刷文化仍然有巨大的力量，而且还加强了这种力量。至于这种力量能不能用来影响整个国家的政治生活，那是另外一个问题。在美国，各种特殊利益集团之间的斗争仍然是政治生活的一个内容，而这往往不仅使得一些政治词汇的范围缩小，也使得艺术作品的范围缩小了。但随着一些明显的属于某个"少数"集团——女权主义者、黑人、同性恋者、移民等等——的作家的出现，美国文学继续不断重现关于大熔炉、关于穷人发家致富、关于自由、开明的共和国的神话。不可否认，在这些不断重现的神话里，常常夹杂有由等待和幻灭带来的不满，甚至是愤怒，但远看起来，这些神话还是美国文学的真正特色。

但这里我们必须小心提防以往的文学中描写美国社会时的那种过分乐观的倾向，谨慎对待那种单讲美国社会的和谐统一而无视社会上严重而深刻的问题和矛盾的结论。乐观的民族主义是个复杂的问题。它影响着我们的许多作家，从沃尔特·惠特曼和玛格丽特·福勒，到哈特·克莱恩，再到诸如索尔·贝娄、艾伦·金斯堡、苏珊·桑塔格、艾米利·巴拉卡以及萨姆·谢泼德等当代作家统统在内。关于乐观主义的争论是和上面提到的那些问题，即究竟应该有多少社会和政治意识的问题相互联系着的。不少倾向于保守的人们都认为我们的作家常常滥用他们的地位和声望，一遍又一遍地重复那些专门针对后帝国主义的美国的、口是心非的、感伤的自由主义的自责言论。随着诺曼·波德霍雷兹、约瑟夫·爱泼斯坦、希尔顿·克雷默等人提出他们那些被越来越多的人们称为"新保守主义"的论点，这种看法引起了越来越广泛的注意。新保守主义的本质可以归结为维护自由资本主义、反对战后时代那种慷慨的国家福利。它的主要的主张包括减少用于社会服务事业的政府预算、停止政府对经济的"干涉"、同时，加强军备以遏制苏联的扩张。而自由主义的和进步的作家们则常常说，不管他们是否出于有意，新保守主义的作家们的反共宣传把苏维埃俄罗斯说成是世界上一切罪恶的根源，这便掩盖了美国外交政策中的霸权主义、甚至是扩张主义的目标。当反共的主张以正面的、乐观的面目出现时，自由主义者们便马上回忆起早些时候的那种巴比特式的和"丑陋的美国人"式的态度。如果摆出一副不偏不倚的学者面孔，可以说这针锋相对的双方都占有一部份真理，但每一方都出于意识形态的原因而严重地歪曲了对方，因而任何继续对话的努力都不会产生什么结果。最好的办法还是退回到（或者说前进到）一个公允的非政治的或者说是超政治的立场上去。但是如果将我们的战后的文学放到社会和政治的背景下去考察，那么它的主要特点之一正是这种不偏不倚的学

者立场已经显得越来越肤浅，乃至于越来越行不通了。至于美国作家们在提高了政治和社会意识以后能不能避免三十年代政治论争的那些陈旧枯竭的内容，就广泛的问题展开有意义的、成熟的政治对话，使它如同一些利益集团在表达他们的不公正的际遇和他们的希望时所做到的一样富有成果，现在下结论还为时过早。在这方面衡量成功的机会大小的标准之一是看我们的作家们在涉及有关权力的问题的时候在多大程度上能够做到真实、有说服力。

如果要概括二次世界大战以后的文学的社会和政治背景中的一切重要因素，最合适的标题便是“权力”。从早已不新鲜的“权力属于人民”的呼喊到在里根时代失去了权力的民主党内对传统的新政力量的改组，关于权力的问题、对权力的要求一直是无时不存在、无处不存在。人们讨论问题的时候越来越少从利益的均衡或是从由共同的价值观达成的社会组织出发，而越来越多地从权力出发。五十年代初至少出版过三部 *1029* 涉及这种权力意识的重要的社会学著作。戴维·里斯曼的《孤独的人群》(1953)、威廉·H·怀特的《组织中的驯服成员》(1955)和C·赖特·米尔斯的《权力贵族》(1956)表面上是关于完全不同的社会阶层的书，但它们都有一个共同的出发点，即社会地位总是依社会权力而定的。一般地说，这几本书都是关于新的社会类型和社会阶级的，这些类型和阶级各自产生了其特别的社会阶层，但有着十分不同的同政治权力的关系。

下面这一段引自米尔斯的《权力贵族》的话十分清楚地说明了权力和社会阶层划分的关系。

> 在权力之塔的中间部份产生了一种半组织状态的僵化的局面，而……在它的底层则形成了一个大众的社会，它和那种其权力掌握在自愿的联盟和经典意义上的公众手中的社会完全两样。较之一些人的想象来，在美国的体系的顶层权力远远更为集中、更为强大，而底层则远远更为松散，事实上是软弱无力。这些人之所以看不到这些是因为他们的注意力被中层吸引了，而中层的这些权力单元并不能表达底层的意愿，也不能支配上层的决定。

而对每一代美国人来说，只要他们接受过小学以上的教育，关于经典意义上的公众和自愿的联盟的思想便被牢不可破地植入了他们的头脑。这些社会思想（或者说社会理想）往往妨碍美国人透彻地理解美国社会中的权力关系。不过，人们常常能直接体验到米尔斯所描绘的中层的僵化状态，有的人甚至还懂得了上层权力的集中性。但对许多美国人来说，这种僵化和这种上层的权力集中给他们造成了一种强烈的感觉，即美国社会是一个令人迷惑不解的地方，也是个管理不善的地方。最能迷惑人的信念至今仍然是相信即便不在社会地位上、至少在经济上向上爬的可能性，而管理不善则被看作是规模巨大和官僚主义的内在结果。

里斯曼等社会学家持一种更为温和的看法。里斯曼提出了一种叫做"否定效应"的概念。关于这一点，米尔斯的传记作者欧文·霍罗威茨是这样说的：

> 戴维·里斯曼关于否决效应的观念是一种不同于权力贵族观念的权力理论。按照这种理论，有影响的集团被看作一些利益派别，它们的权力都因对权力集中的限制而受到限制；这种对集中的限制可以是心理上的，也可以是由社会施加的。如同能量一样，权力可以耗散（这一点米尔斯没有注意到）；因此，权力集团之间的关系是分散的、疏远的、有限制的。知道一个集团具有权力并不等于可以准确地预测这种权力会如何运用和为达到什么目的而运用。

1030 我认为里斯曼的这种模式是传播媒介所广泛接受的模式，因为按这种模式假设的美国社会和"大熔炉"、"开放的社会"之类的多元化的观念是相容的。这种模式还可以让人容忍管理不善，因为管理不善可以被看成是一个复杂的、由相互竞争的利益集团分享立法、也即是分享权力的社会的"自然的"代价。此外，这种模式还可以让人用社会是由多样化的成份组合而成的这一点来解释社会的不可预测性。更为重要的一点是这样一个观念取消了所有关于这样的社会中的最终约束权力的问题。这样每个利益集团从某种意义上说就都有资格成为全社会的代表，因为每个集团都不仅有自己的合法地位，而且作为共和体力量来源的不可缺少的一部份同所有其它的类似集团具有平等的地位，可以充当它们的代表者。事实上，这种对最终制约问题的取消造成了它自己的神话，即关于分散即是力量，或者说"合而为一"的神话。

或许我们可以冒一点被指为牵强的风险，来指出在这两种关于美国社会的理论之间存在某种对称性。米尔斯的权力贵族模式是一种消极、悲观的模式，然而它却可以包容积极的对个人地位的提高这个神话的信念。而里斯曼的否决效应模式虽是一种十分实际的、乐观的模式，但它的有效性却依赖于合而为一这样的理想化的观念。个人地位的提高和分散的力量这两种关于社会的凝聚力的神话在怀特的《组织中的驯服成员》一书里有关社会结构和社会道德的讨论中被不高明地结合起来。在怀特的书里，后工业社会的需要由一种崇尚麦克斯·霍克海默称之为"方法的理由"的那一类价值观的社会结构提供了某种程度的满足。所谓"功能的合理性"即是认为手段比目的更加真实、形式和表象比内容和实质更加重要。在一些文学作品中可以找到对组织中人这种社会类型的直接描写，例如约瑟夫·海勒的《出了毛病》(1974)。作为一种反面的模型，这种人物类型的影响在一系列各色各样的作品中都可以感觉到：索尔·贝娄的《雨王汉德逊》(1959)中的逃跑的大丈夫，J·D·塞林格以及约翰·贝里曼等人作品中多愁善感的反英雄们四处碰壁的浪漫主义理想，还有托马斯·品钦小说中的那种着迷的对高度结构化的社会的迫害狂式的描写。这种反面的模型在一些不太为批评家们所注意的作家们的作品中也有很大的作用，例如汤姆·罗宾斯、理查德·布劳蒂根、琼·迪戴恩等人。既然组织中人作为一种形式以正面和反面的方式在"艺术的"和大众

化的作品中反复出现，那么我们或许有理由认为它是战后美国文学中的一个主要的社会问题。这个问题假如以最简单的方式表达出来可以是这样的："社会最崇高的理想是自由和自主，而社会最广泛最牢固的组织方式却越来越多地依赖一致性和对理性化的 1031 权威的顺从——那么任何人怎么可能既身体力行社会的崇高理想，又俯首贴耳地接受社会的组织方式呢?"

理查德·奥曼在他的一篇引人注目的论战后美国小说的文章里描述了一个情节的原型，他把它叫做这个时期的"唯一的故事"。在他这个"唯一的故事"里面，"社会的矛盾很容易地变成了个人的病症"。这个故事的主人公是个自觉得了病的人。他（她）的病是一种情感的疾病，病的起因，是要求服从和一致性的社会"不断地向个人发起进攻，要削弱个人的'真正的'自我，直到完全消灭它为止"。这种情感的疾病往往表现为故事的主人公希望永远停留在儿童时代，但故事里还有另外一个关键的因素。用奥曼的话来说，"这个用拒绝离开儿童时代来作为抵挡资本主义的家长式的社会关系的进攻的唯一手段的人十之八九已经被安放在一个成年人的位置上，但他（她）只是表面上装得象一个应付裕如、完全适应的社会成员。换句话说，以生病和逐渐康复为标志的'通过仪式'可能是而且通常是一个成年时期的危机"。美国文学中早已有描写明显地和社会格格不入的未成年人物的传统，从马克·吐温笔下的哈克贝里·费恩到塞林格笔下的霍尔德·考尔菲尔德都是这类人物。现在这类人物换上了成年人的面孔，但是在各种迥然不同的小说中，如《飞越疯人院》、《美国梦》、《波特诺的怨诉》、《钟形罐》、《赫尔索格》等，他们的问题还是老问题。

这样，通过这些表面具有成年人的身份、内心却保留着未成年人的情感的人物，战后的小说家们找到了一种方式来调和后工业化的大众社会中个人的软弱无力的地位和继续存在的对于独立的、敏感的个性力量的信仰这二者之间的矛盾。在许多小说的结尾，它们的主人公并没有达到更健康的情感状态或者获得更健康的处世方法，但是在这些小说中却可以找到与压抑它们的主人公对美好生活的愿望的令人窒息的社会形态相对抗的关于健康的人格和社会的思想。在这些作品中，想象力不是被当成最高形式的力量，而是被当作唯一的力量，唯一可以与敏感的心灵沟通的力量。其它形式的力量——经济的、行政的以及世俗的——都是真正的控制力在行使过程中的歪曲，因为行使者很少能够真正懂得它的目的。这些小说也写各种"功能的合理性"，但它们更多地是描写它的反面的形式，主要表现它的牺牲品、而不是去表现执行者，这样，在这些作品里的组织中人就仅仅是某种社会类型的漫画式的表现，而不是我们社会中占统治地位的模式。乐观主义和悲观主义的问题在这里又出现了：美国文学中的典型人物的这种未成年人心理究竟是一种用深深埋藏的方法来保存自我的形象的手段呢，还是仅仅是一种逃避关于 1945 年以来我们社会的发展方向的令人不快的事实真相的手段? 1032 但不管怎样，有一点是可以肯定的，即在组织中人和未成年的英雄之间从来没有发生过正面接触，因为不管在现实社会中二者可能有什么样的接触，在小说里他们存在于两个不同的世界之中。也就是说，我们的作者们不能想象二者之间的力的传递。

当代的作家们想要在想象的和现实社会的世界之间找到一条沟通的途径时，他们最常用的办法就是争取众多的读者。这个办法之所以成为可能，是因为一个范围广泛而且生机勃勃的阅读文化的出现，不仅包括小说和诗歌，而且还包括杂志中的各种各样的非小说作品。在十九世纪和二十世纪初，社会权力和文学出版物的影响在一系列的报纸和杂志中得到了共同的体现，如《民族》、《日晷》、《大西洋》、《星期六晚邮报》等。1945年以后，那些推进现代主义文化的和刊载高水平的作品和批评文章的主要刊物如《党派评论》、《肯庸评论》等已经不如先前那样有生气，读者也减少了。这种衰落一部份是由于社会的因素，比如电视这样具有强大的文化能量的媒介的垄断。但这些一度曾十分有影响的文学刊物的衰落还有别的原因，其中之一是一种被精确地定义为"新新闻体"的文体的兴起。在这种新的文学体裁的兴起中十分活跃的那些作家如盖伊·塔利兹、汤姆·沃尔夫、琼·迪戴恩等人，大都 文笔非常流畅，而且他们常常模仿其它媒介甚至包括广播电视中的口气和手法。"新新闻体"继承了叙事文学如小说和短篇小说的传统，并且常常作为各种传统的文学体裁的解体和相互熔合的前卫和先锋；它又被看作系列肥皂剧"小说的死亡"中的重要一幕。这种新体裁的站稳足根是以一些成名的作家，其中突出的有诺曼·梅勒，开始运用它来传达信息、观点、和文化态度为标志的。对这种现象的一种解释是把它看成是一种老形式的新翻版，是旧的纯文学散文这种有时失之雕琢、但从来不失其优雅的形式在当代社会的摩擦和动荡面前产生的讽刺性的变体。事实上，这些作家依靠的是一种常常近乎玩世不恭的讽刺手法。偶尔也会有作家出来维护这种新形式的美学价值，不过这往往只是极端的自我标榜，如杜鲁门·卡波特的《凶杀》(1966)，或者是不依赖于任何规则的出类拔萃的例外，如诺曼·梅勒的《黑夜的军队》(1968)。 1033

但与此相反的解释也是可能的。按照这种解释，旧的文学性的散文，或者说写这种文章的评论家，总是十分着迷地想着评论文学以外的事情的可能性——或者假装着主要在谈论有关文学的事情，而实际上却无所不谈。这种虽不如"新新闻体"流畅但同样密切关注现实的形式今天仍然被积极地采用着。这种形式可以上溯到马修·阿诺德这样开创了文化评论的丰富的传统的人物。但在战后的时代，即便是象莱昂内尔·特里林这样最明显地属于这个传统的人也无法再明确区分什么是"文学"、什么是其它形式的关于文化的"著作"。弗洛伊德和尼采等人很久以前就模糊了艺术的想象和其它更广泛地考察文化和探索自我的方式之间的界线。所以，当象苏珊·桑 塔格、雷纳塔·艾德勒、伊丽莎白·哈德威克、爱德华·赛义德或者斯坦利·卡维尔撰文评论作家、电影的时候，他们的焦点并不落在美学的狭窄的圈子以内。倒是可以说他们对美的感受渗入了他们的意识的每一部分，因而他们很可能会去"读"一个事件、一个公共生活中的人物、或者一种大众艺术形式，就如读一首抒情诗或者一部小说那样。对这些作家来说，一种主要的展示和施展他们的说服力的方式便是在杂志上发表文章。但是，乐于发表这样的文章并且鼓励写这样的文章的刊物的种类是在不断地变化着的。

很少有别的东西能比我们的刊物和杂志的变幻莫测的命运更明显地表现出我们的文化和文学生活中的多极化和权力分散了。这种多极化和分散的一种表现形式是，在哪种杂志对于不同职业、不同背景的有思想的读者才是必不可少的（或者究竟有没有这样一种杂志）这个问题上，全然没有一致的意见。可能有一部分人会极力推崇《纽约书评》，但也有同样多的人会反对说《纽约书评》对关于当代诗歌的评论极端挑剔，对绝大多数的论点实际上不加理睬；它对于小说的观点多半相当平庸；对诸如解构主义之类的文学批评思潮怀有偏见等等。《萨尔默甘迪》（即《大杂烩》）和《拉里坦》等杂志都有稳定的、强大的撰稿人阵容。这些人兴趣广泛、水平也不低，但这两种杂志的发行量都极少超过几千册。而且这些杂志还要不断地努力克服内容上和语言上完全学术化的倾向。至于那些在语言上真正学术化的刊物——如《描述与象征》和《终极》——则往往是限制在某些学科范围内，如《描述与象征》是关于艺术史的，《终极》是关于社会学的。 1034

这种限制常常是由刊物创立时的某些背景所决定的，刊物的编辑们如果想把刊物办得使更多的人感兴趣，有更丰富的文化内涵，就要作艰苦的斗争。之所以会造成这种情形，当然是因为美国社会里在大学校园之外知识分子并不多。在传统的社会中知识分子集中的领域，如法律、医药界、政府部门等等，在今天的美国（以及许多别的国家）已经变成一种更接近凭一技之长糊口赚钱的行业而不是严格意义上的职业了。今天的许多所谓智力正常的美国人只能用他们的行话谈他们的专业；一旦离开本行而要谈论丰富的政治和社会生活，他们的语言就立即显得捉襟见肘了。传播媒介对我们的语言以及政治思想的垄断和污染不单单是一则成为现实的奥威尔神话，它实际上是以触目的方式表明我们如何将思想表达和文化行为组织化了。其它的发行量更大的刊物，例如号称拥有四万读者的《美国诗歌评论》，往往使人感到人们通常的担心不无理由：众多的读者不过是才能的滥用的表现。不少的读者说，《纽约人》固然曲意迎合物质欲强烈的读者群，但它也刊登颇有文学性和可读性的文章，还摘登如约翰·麦克菲、简·克雷默、波林·凯尔等人那样的有才华的作者的作品。但《纽约人》刊登的诗作在许多人看来其缺乏新意和过分雕饰和《美国诗歌评论》的陈腐称得上旗鼓相当。呜呼！时至今日，文学看来依然被排除在相当大的一部分有知识的公民的日常精神生活之外，更不要提知识阶层了。

在美国，杂志和刊物很少成为权力的灵敏的标志，因为它们往往是多样性和变化的标志。即便是那颇有身价的刊登乔伊斯、曼、艾略特的作品的《日晷》，在1929年临停刊前也要为维持发行量而挣扎，每一期都名副其实地充满了花花哨哨的广告，那光景和学者们一想到这杂志的名字脑海里就会出现的排得齐整的版面相差何止十万八千里。《日晷》的困境一部分原因大约是它所支持的那一类文学永远不可能有太多的读者，但有一些作者如埃兹拉·庞德、威廉·卡洛斯·威廉斯又认为这是因为它变得太畏首畏尾，不敢接纳创新的尝试。然而，说到传播新的思想、赢得知识界和作家的普遍的好评这一点，战后的刊物很少有能够和二十年代的《日晷》或者三十年代的《党

派评论》相比的。真正的问题也许是：有没有一个哪怕是希望达到这样的影响的刊物？在里根执政时期《新标准》和《评论》杂志当其赞同新保守主义的思想观点的时候也颇有影响，但它们似乎常常为情绪激烈的论战所困扰；不仅如此，虽然它们自称轰轰烈烈，但它们所刊登的作家中很少有影响超出狭窄趣味和政治观点的圈子的。这些刊物的影响在里根停止执政之后不大可能维持下去；最低限度，届时党派政治难以逆料的变化也会对它们的编辑方针产生巨大的压力。

1035

一个更加复杂、难于解答的问题是杂志究竟是如何反映社会和政治观念的。它是不是通过频繁地表明编者的立场——它可能和撰稿人们的各种立场相一致，也可能不一致——来做到这一点呢？1985年，《新共和》曾经在对尼加拉瓜反政府武装提供援助的问题上表示了保守的、同情里根的立场，结果是引得它的许多投稿人和固定撰稿人在下一期联名发表了一个针锋相对的声明。这件事可以说是美国思想多样化的生动的例子，也可以说它是思想上和政治上混乱 表现。从狭隘的、怀疑论的角度出发，也许可以问象这样的杂志的比如说写影评的作者对那些掌握“硬新闻”的人持什么立场是不是真正关切。难道有关文化的评论——它通常不无意义地被放在刊物的最后——多多少少不可以不受社会、政治问题的影响么？难道那些通常所说的文化工业中的人大多数不是在社会和政治问题上没有多少发言权么？但越来越多的知识分子和作家指出，那种认为文化乃至于社会科学可以不管政治立场，或者认为可以把我们的文化生活和政治生活截然分开来的观点，是不现实的。这种看法常常又导致在一些人看来是失之牵强的另一种看法：不问政治本身也是一种政治立场，甚至会产生政治上的后果。但另一方面，喜好杂志这种媒介的作家们往往又希望读者多多益善，而不希望被限制在政治立场“正确”的读者圈子内，所以他们不喜欢听人说他们写的东西不可避免地带有政治立场。

许多“新新闻体”的作者们对于文学读者的吸引力在于他们给人一种印象，似乎他们比较开明，不带政治偏见，也不专门效忠于某种意识形态。赢得这样的印象的代价是，这些作家不得不用讽刺的冷漠的基调写作，因为任何形式的理想主义都可以使他们“落入”某个政治阵营里去。逃避政治标签的另一个办法是只写不容易和一定的政治立场联系起来的或者是还没有这样联系起来的题材。盖伊·塔利兹的《弗兰克·西纳特拉患了感冒》可以作为很好的例子。表面看来，作者写的是几乎人人都会感兴趣的事——名人的日常生活——而且这题目也很容易让作家尽情施展；他很可以写得圆滑流畅，细致入微，而不必表露自己对于所写对象的真正的政治或者社会价值的立场和观点。汤姆·沃尔夫就是靠写这样的作品成名的，即便随着每一篇文章的发表和每本书的问世，他本人作为新保守主义的笔杆子的政治面貌变得越来越清楚，也不妨碍他继续写下去。这类文体的兴盛需要一个权力分散、多元价值观和政治上一定程度的怀疑主义流行的社会（英国批评家雷蒙德·威廉斯就说过，怀疑主义实际上是拒绝甘拜下风的对立面）。战后美国文化的相当大一部分都和这种对很容易被视为极端主义的政治上的热情的回避有关。当然，这里被称为回避的也很可以换个名称，叫做一种

1036

美德，一种宽容和尊重个人之间的差别的美德。相反，人们有时叫做权力的分散并加以称赞的东西也可以叫做对权力的支柱的掩盖。杂志上的文章给人以一种时代性很强的感觉，好象它在揭示“当今的生活方式”的秘密。但实际上这种文体可能是一类主要的例证，它证明即使是最严谨、最有才华的作家，当他们自认为是在揭示文化的隐秘的时候，有时只不过是又给这文化提供了一个例证而已。

这种矛盾的现象有时也发生在杂志的编辑方针上。许多杂志由于有能迎合某种模糊的政治或社会胃口的特殊“风味”而形成了自己的风格，赢得了一定数量的读者。但是假如政治立场过份鲜明便有可能失去扩大读者面的一切希望。有时我们不禁要想起哈罗德·罗森堡说的“有独立见解的人群”的话。许多知识分子和作者自以为精明，不会被通常的政治幻想所蒙蔽，但他们的经济地位和阶级关系却不可更改地决定了他们的利益所在。同样地，许多杂志有一种社会特征，一种特别的风味乃至特别的外观，使读者们觉得他们不只是属于一个特定的读者群，而是属于一个团体。在这个意义上杂志或多或少可以说没有逃脱它们成为现代的后资本主义经济秩序中的消费品的命运，因为在这个经济秩序下，一个人买什么消费品就同他出身于什么家庭或者操什么职业一样是他的社会地位的标志。杂志的特定“形象”本来可能是追求相对稳定的编辑方针的必然结果，或者至少是追求这样一种方针的适当的“形式”的结果。从最广泛的或者说是最引人注目的角度看，这个问题涉及美国的一切精神产品。威廉·卡洛斯·威廉斯说过一句话，“纯粹美国的产品是不可思议的”，意思是说在利润和金钱无所不 1037 在的强大影响下，任何东西要维持其所谓的本来面目，都是极其困难的。精神能不能抵抗市场的压力、维持自身的完整，正是杂志和刊物试图回答的困难问题，尽管它们在寻找答案时往往没有充分意识到代表性是一件多么棘手的事情。

要考察关于权力的问题在文学中是如何表现的，首先要考察一下在实际的社会和政治生活中权力是如何表现自己的。而在这一点上，我们的许多作家有从他们的艺术体验出发来看国家的政治生活的倾向。一个突出的例子是西尔维亚·普拉斯诗中用集权的、甚至专制政府的形象来表现一种矛盾的、受到压抑的、十分强烈而且不可抗拒的心理体验。我们被告知说，究竟诗人的父亲是不是真有一副“我的奋斗”式的外表，这对诗的意义并没有多大的影响；但我们还要不要问一问，我们是不是应当把法西斯主义想象成某种变了形的家庭罗曼史，或者某种放大了的恋父情结呢？许多学术的和通俗的著作中谈到法西斯主义时，都利用家长制或以家庭为中心的社会等等观念，许多象普拉斯一样的“自由派诗人”都有把心理世界当作打开一切现实之门的钥匙的倾向。假如这种情况发生得足够频繁，而评论家们又没有作出相当的反应的话，作者们便容易忘掉权力的别的有用的表现，尤其是历史和哲学方面的表现。在这种情形下，思想如何作用于权力便越来越难以想象了。卡尔·夏皮罗在《布尔乔亚诗人》(1964) 中是这样描写一个公司的董事会议的：“这里便是权力所在，那没有性别的权力”，换句话说，权力只能被想象成一种非人的形式。罗伯特·洛威尔在 1967 年对当时正忙于东

南亚那一场打不赢的战争的约翰逊作了这样的描述："光着身子游泳，敞着衣裳，讨厌他自己的由人代笔的演讲/同穿衬衫的白宫助手们/自由地笑骂，不消掩藏！"经这样一描写，战争的场面也就变成了约翰逊的自我——处于各种制度和传统的团团包围之中，却陶醉于未经升华的原始冲动之中的自我——的延伸了。这当然不是说权力的运用，或者至少全球范围的权力的运用，就不可以至少部份地用心理学的语言来解释。但在战后的美国这种语言大有取代一切其它的语言的架势，或者说在我们许多小说家和诗人们那里是这样。它的结果是人们对政治和社会问题怀着激烈的情绪，却很少去想社会是为什么和如何成了这个样子的。

1038

这种情形的产生部分地是由于我们日常生活中心理学的一些观念的泛滥以及某些人如威廉·赖西的影响。这些使得更传统的社会、政治理论不是被看作过时就是被认为不科学。此外，一些货真价实的社会变化也是产生这种情形的原因。这些变化在理查德·森纳特的《热心公共事务的人的消失》(1977) 和克里斯托弗·拉希的《论自恋文化》(1978) 里都有描述，它们打击一切真正的公民意识或者关于社会义务的意识，或者最低限度也妨碍这些意识被用来评论或者解释社会生活。许多人都注意到了过去两、三代人来美国的政治词汇的惊人的贫乏，而艺术家们通常对此报以一种近乎绝望的怀疑主义。假如我们的政治生活果真只不过是某种由传播媒介独霸的、马基雅弗利式的"制造形象"的廉价表演的话，那么就的确很难看到任何文学表现怎么可能有希望斗过这种纯粹是假象的东西。可以想象，假如这样的廉价政治的确占领了市场的话，那么，讽刺和闹剧就会繁荣起来。但如果人们都认为"官方"对现实的解释必然是虚假的、带有目的的，那么要嘲笑现实也就不那么容易了。假如象马克思所说的，历史上本来是悲剧的东西却被作为闹剧重演，那么闹剧经过多次重复也就被传播媒介和所谓的常识当成现实，尽管这本身也就是一种讽刺。闹剧式的作品如菲利普·罗斯的《我们这一伙》(1971) 和罗伯特·库弗的《火刑》(1976) 被很多人当成是大胆然而不成功的用理性的道德标准来衡量象尼克松这样的政治人物的尝试。从作为艾森豪威尔时期的标志之一的慈爱的家长式的政治到里根式的和蔼的长者式的政治，美国政治生活中"思想"和权力越来越不相合，或者更恰当地说是完全不相干了。

政治词汇贫乏化的结果之一是权力的代表的模糊化。左右一个人的政治前途的权力变得非常分散，这可以说是一个好的变化，但也可以说是政治生活的极端分裂化。越来越多的人不愿意明白地指出权力的占有者，而只用一个含混的"他们"来代表，或者当涉及某个具体的事件时，用"石油公司"、"军事工业联合体"、"大财富"等等词语。如汉纳·阿伦特在《论暴力》(1970) 一书中讨论官僚化的、合理化的政府机构时所说的，我们所有的往往是"一些规定，而没有任何人"。对国家事务的这种理解肯定会至少以三种方式反映在文学中：(1) 作家们会抛弃一切政治思想，认为它只不过是毫无希望的自欺欺人，是没有得到释放的心理的紧张；(2) 他们会求助于阴谋理论；(3) 他们会将政治尺度缩小到地方性和局部性的问题。这三种倾向之一——姑且称它们为非政治化的、迫害狂的和孤立主义的倾向——在今天的许多作家的作品中都可以

1039

找到，甚至包括那些政治观点鲜明的作家。如果说三者有什么共同点的话，那就是它们都彻底放弃了表现一种真正的民族精神、一种能带来对政治生活的诚实性的广泛而有力的信仰的民族精神的希望。这种放弃在和下面这种固执的信念对照之下显得尤其惹人注目：有些作家如维克多·雨果或沃尔特·惠特曼曾经表现过一种民族精神，即使我们怀疑那种民族精神的真正的一致性往往是后来的读者和评论家们自己的民族主义梦想的产物。

这里我们或许可以提到战后美国的一个极其重要的社会和政治问题：种族区分。这可以说是一个恰好位于美国社会多样化以及权力分享问题上的乐观主义和悲观主义之间的断裂带上的题目。从一方面讲，种族区分体现了差异的优越性，使得依种族而形成的"地位集团"成为某种社会地位的标志。有的社会学家甚至认为由种族关系而产生的社会地位区分比旧的阶级划分或经济地位等观念有用，并已将其取代。种族的关系容易使人联想到一种基于人与人之间的感情之上、和建立在金钱关系或者缺少人情味的市场体系之上的社会迥然不同的社会理想。面另一方面，有的评论家们却不那么乐观。他们认为种族政治的延续和复兴表示着美国制度的失败，因为它没有实现它所许诺的真正的平等的社会。这种不同的观点之间产生的应力在关于种族的文学里也有其相应的力场，一个作家越是能准确地表现某个民族的生活，这个作家的作品就越是不容易被纳入大众文学的"主流"。相反，我们往往看到的是一个轰动一时的民族作家今天还受到学术界的大声赞扬，明天就被抛到脑后了：比如金斯顿［汤亭亭］就是例子。但问题还不止于此。还有一些更有天才的作家，他们面临的前景也是自己的艺术被看成仅仅是一些地位更巩固的作家的作品的调节剂，或者比这更糟，被当成仅仅是一种迎合社会窥淫癖的作品。这可以用伊萨克·巴谢维斯·辛格作例子。辛格的作品虽然勉强得以逃脱这种狭隘的评判，但仍然不断受到它的威胁。此外，还有许多属于 1040 别的文化和传统的作家——我们很容易想到弗拉迪米尔·纳博科夫、泽什罗·米沃什以及约瑟夫·布罗茨基等——他们移居美国，对我们的文化生活作出了重要的贡献。这里我们看到一个尖锐的矛盾：这些作者的存在本身便是对美国是一个开放社会这个观点的证明，但他们又常常带来一种对历史的理解和对国际问题的观察，使我们看到我们自己的民族意识是多么偏狭。除非有审慎的、具真知灼见的批评，有一般读者对作品的宽容的、开明的反应，否则文学作品中的民族特征便往往要么成为一时显赫的标志，要么成为最终不可避免的同化的先兆。

对于战后时代的主要的社会学家之一的丹尼尔·贝尔来说，新的后工业社会有一个关键的、"轴心的"原则，那就是"理论知识中心地位及其系统化"。这种知识的中心地位促成了一种在很大程度上是贵族化和精英化的权威。由于被赋予中心地位的不是诸如财产之类的东西，面是知识，在关于我们的社会和文化的讨论中某些神秘化的理论变得越来越难以避免。从某种意义上说，这些理论可以看成是索尔斯坦因·凡勃伦的思想的延伸。凡勃伦认为美国社会的矛盾之一在于它有一个鼓励竞争的价格体系，

但是它的社会结构却实际上不允许旧的阶级地位的标志存在，于是产生了"炫耀消费"的现象，人们只有通过大肆铺张来从别人那里挤出一份尊敬，从而看出自己的价值。凡勃伦所谓的"有闲阶级"首先是一个"有知"阶级，不过这里当然不是说这个阶级掌握着什么高深的理论，而是说它不断地制定着掌握和行使权力的标准。如果我们暂且不去计较凡勃伦的"有闲阶级"和"技术贵族"之间的不同点，我们就可以开始看到关于通货膨胀的观念何以对战后美国文化会如此重要了。(查尔斯·纽曼在他的引人入胜的《后现代之光》[1985]里曾经既把通货膨胀作为一种真正的经济现象，又把它作为一种比喻加以讨论。)在通货膨胀这种现象里面，我们可以以另一种形式看到我们的许多文化危机。经典经济学对通货膨胀的释义是当过多的货币追逐过少的货物时出现的情形。而衰退则是由过多的货物和过少的货币引起的。

但当过多的货物和过多的货币同时出现时，这种情形又该叫什么呢？滞胀。滞胀是通货膨胀的后现代形式，当滞胀发生的时候，价格持续上升（于是价值持续下降），而同时货物又往往以超出一切合理的需求限度的速度增长。许多评论家都用这种情形来比喻我们的文化面临的状况。我们越来越多地听到报怨，说小说太多了，诗太多了，剧本太多了，但另一方面，出版的作品却如此低劣，只会败坏读者的审美力。(这使人想起伍迪·艾伦最爱讲的那个笑话：一位妇女抱怨说"这儿的菜做得真糟"。"真是的"，她的一位朋友表示赞成，"而且份量又这么少"。)过份生产和过份消费不光造成畸形的经济，也造成畸形的文化。但是那些"知情"的人却告诉我们说，如果我们要保持个人的自由，维护自由市场体系，那么这样一种局面就是不可避免的。如果有谁要反对越来越多的艺术作品，反对标准的模糊化，反对即使在文化日益成为商品的时候仍然发生的文化的贬值和冷落，谁就往往会被归人无知的那一类人中去。我们在社会意识和政治领域中对于多样化、发展、以及以适当的代价换取满足的信念，在文学中产生了多多少少是直接的对应物。诸如西奥多·阿多诺的欧洲思想家们对"文化工业"的悲观的评价可能是很难抹去，但也很难相信这种悲观曾经阻止过哪怕是一个作家去追求他自己的成功之梦。

但假如我们的文化生活中的一切都逃不脱膨胀的影响的话，那么或许连悲观主义也成了太普遍的商品了。当然这并不是说战后的一切文化对自身的形象都是悲观的。事实上，战后有的时期还出现过真正的艺术热潮。比如在六十年代和七十年代初，不少当代诗人都开始欢呼诗歌艺术的新时期的到来。似乎有一大批有才华的诗人在用各种新的风格创作，大家都很乐意甚至很满意地看到彼此的作品给普遍的繁荣添一分光彩。这一段感觉良好的时期是在二次世界大战后立即占了支配地位的"学院诗派"的统治被打破之后，也是在一段激烈的自相争斗的时期之后出现的。许多美国诗人如果还不能说是过着优裕的生活的话，起码已经是安然处在一系列大学和创作项目的庇护之下了。可是他们中间又漫延开来一种感觉，似乎这些写作项目变得太束缚人了，而恰好在这时大学的预算削减，使得整整一代青年诗人们不能再享有上一代那样安定的职业。社会和政治的气氛似乎变得令人不快了。一种对固有的方式——不论是生活上的还是

写作上的——的不信任开始扩散开来。在一派自称为“语言诗人”的青年诗人的背景中便可以看到这种不信任。这一派诗人从他们所关心的问题上——例如他们对语言学理论的最新发展的关心——以及他们那种常常是晦涩的文体上看都有很浓的学院气，然而另一方面他们的作品中又常常明明白白地表现出对社会的不满，有时还是从马克思主义理论出发的。事实上，他们的文风最明白的时候，往往是他们正努力表现“普通的”现实的复杂性、讨论日常的政治和社会问题的时候。这种不满或许可以看成仅仅是现代派将反文化的态度和雕琢的文风相结合的传统的延续，但它也可以说是表达了这样一代人的态度：这一代人所受的教育和他们的社会地位极不相称。许多得到人文科学甚至自然科学博士学位的人却不得不去作低级的、报酬很少的工作，从而形成了一个新的社会阶层，即所谓的“大才小用”的阶层。这些人对诗的一般状况明显地感到不满，似乎常常都有一种要发表宣言的冲动，却似乎又被常常是过份沉闷的形式所束缚。对语言诗人的背景的分析，作为既是艺术家的环境又是艺术家关切的对象的社会现实的影响的例证，或许还显得不够有说服力，或者说不够明显。但是，正如有的评论家就一般的现代主义所说的那样，在我们的战后的诗歌中，不断表现出一种对文化的批评态度，垮掉的一代、黑山派、深层意象诗歌、语言诗派只不过是其中突出的例子。这种对文化的不满往往在一定程度上是由诗人的“日常的”环境所产生的，不管其它纯美学的因素可能起多大的作用。 1042

在想象我们的社会从大战刚刚结束到八十年代所经历的种种变化时，有一个办法是把注意力集中在先后标志本着世纪后半期美国的开端和结尾的两件消费品：——汽车和计算机上面。汽车代表了美国工业的统治：它是资本和劳动密集的产品，耗费大量的资源，有普遍的需求，不断地“更新”，用长期信贷的方式提供资金，总之，它可以说是资本主义顶峰时期梦寐以求的目标。从文化的角度讲，它再好不过地代表了我们所处的矛盾境地：汽车代表个人行动自由和城市交通堵塞，它造成一种等级标准，可以给所有的人评判一个等级，同时又提供出人头地的希望。而计算机，则是后工业社会理想的代表。它工作起来无声无息，没有污染，它使得知识集中化，同时又将知识分配给全社会（虽然是以不变的形式）。不仅如此，它还有希望能适用于一切场合，这就提供以一种没有疲劳、没有错误的方式去解决困难的任务的途径。目前还不清楚它会带来什么样的文化上的后果。杰克·克鲁亚克的《在路上》(1957)是为汽车而作的，还没有人为计算机写过同样性质的作品呢。但是很多人曾经意识到——也许只是隐约地、短暂地意识到——1976年的石油禁运可能意味着美国汽车时代的结束，至少是它那些奢华铺张的方面的结束。1980年的所谓的计算机革命又使美国消费者意识到一个就戏剧性而言稍逊一筹的局面：工业革命初期用来看工作时间的那种商品化的眼光，现在可以用来看休息时间了。现在家庭内外的许多日常的劳动都有可能“程序化”，商人们和经济计划的制定者们会越来越多地问：业余时间可以用来做什么。尽管没有多少人说这时间可以用来读书，仍然可以说这种新的社会秩序肯定会对我们的文化产生影 1043

响，虽然不能预先知道是什么样的影响。

在某些方面这种影响已经开始被感觉到了。特别是在音乐和绘画的领域中，在六十年代和七十年代，各种风格循环替换的风气越来越盛行。风格已不再是特定的时期或心理的标志，而是也变成了一种消费品，它的使用常常仅仅是为了刺激需求，保证人们的获取欲不会衰退。这种情形在文学上有几种表现形式。其中最突出的是有些“超小说”作家、甚至包括有些通俗作家对风格的表面上的任意选择，把风格本身也当作一个主题或是结构原则。象约翰·加德纳、约翰·欧文、乔伊斯·卡罗尔·奥茨这样的小说家们和唐纳德·巴塞尔姆、约翰·巴思这样的“超小说”作家们一方面极端重视风格，一方面又以玩笑的态度对待它。这也可以说成仅仅是现代主义的最后的延续，但它同时又可以看成是对风格作为一种独立的美学原则的信念的终结。风格现在应该更多地被当成时髦，或者仅仅当成一种华丽的装饰，一种可以任意地、随心所欲地挑选的东西，更多地是一种取悦读者的手段，而不是作者的艺术的证明。现代主义对于风格的改造力量的信念表现在风格本身可以改造成为取悦于消费者的手段这一点上。这也许是后工业文化的主要遗产。

无论是现代主义或者是后现代主义都没有回答这样一个问题，即艺术怎样才能——有的人或许甚至会说它是不是应该——把直接将想象力聚焦在社会和政治的力量上作为自己的目标。战后的文学因为没有回答这个问题而产生了某些严重后果，而这些后来才看到、起初却未曾料到的后果部分地也是政治上的。就其对文学的影响而言，1044 战后的思想意识最重要的部分可能就是对于社会与政治问题如何会对文化行为产生不可避免的作用力（反过来也同样）这一点认识得越来越明确了。但这种作用力、这种认识如何不仅从理性的角度、而且也从艺术的角度得到最好的表现，还有待观察。当一种力量——比如说政治的——和另一种力量——比如想象力——相遇时，唯一可以预言的就是将有深刻的变化发生。至于这种变化的方向、程度以及目的常常不是政治力量所能控制、也不是想象力所能准确地预见的。有种看法似乎能保持不变，那就是文学达到自身的顶峰的时候，正是它敢于正视那些“越界”——超越时尚、保险的观念、既成的风格的界线——的事物的时候。假如确实是这样的话，那么显然我们就能继续在文学中不仅看到当想象触及权力时产生的变化，而且也能看到和感觉到这些变化的限度，以及造成限度的那些力量。

查尔斯·莫尔斯沃思 撰文　　敖凡　　译

新哲学

哲学作为科学，作为严肃的、严格的、必然可证的严格的科学——这种梦想的时代已经过去了

——埃德蒙·胡塞尔

关于哲学是严格的科学——是必然可证的严格的、即不是建立在某种观念或是雄辩的基础上的科学——的这一观点是植根于一种古老的观念，即所谓哲学与完全建立在语言的基础之上的诗歌是截然不同的这一观念之上的。对于哲学来说，最糟糕的情形莫过于落入那些不知道哲学和诗歌之间的区别、不知道具有坚实的、不可动摇的基础的陈述和“空中飘着的”，即象歌曲、故事、格言以及关于人类的迷人的传说一样流传着的说法之间的区别的人手中。作为科学的哲学竟然烟消云散（就象一个梦），这是个信号，表明最糟糕的情形已经发生了。在一部文学史里竟然出现了一篇谈哲学史的文章，这又可以说是一个信号。借用一下理查德·罗蒂的说法，这可以理解为哲学不是一门科学，而是“一种作品”，它同文学一样（就这一点来说，也同法律、圣经一样）是由从过去流传下来的文字构成的。如果哲学可以这样被看成是文字，那么我们对于什么是文学这个问题的理解也要作相应的改变。就是说，文学不能再局限在十九世纪传袭下来的那些纯美学的范畴以内，而是可以扩大范围，包括一切文字的作品，也包括哲学在内。这意味着从文学的角度对哲学的考虑不光要包括它的美学特征——不光要考察著作、对话、评论、组织缜密的文章，还要考察它的历史。 1045

但这样的考察是一件充满危险的工作，因为要回答什么是哲学这个问题而又不引起争论是不可能的。作为一个开头，最简单的办法也许就是从学校里的课程来看哲学：逻辑学、认识论、形而上学，在低一些的水平上还有伦理学、美学、历史学、以及（在更低一些的水平上）政治学。逻辑学、认识论等等学科（但特别是逻辑学和认识论）是哲学家的必修课。在这样的课程中，传统的哲学著作——例如康德的《纯粹理性批判》（1781，1787）或塔尔斯基的《形式语言中的真理概念》（1933）——构成一个包括一系列哲学问题的日程，像认识如何才能成为可能、要使一个句子具有真实内 1046

容必须满足那些条件等等。此外，还可以将哲学家们（或者说哲学）分成各种传统、流派、或者风格——英美哲学、大陆哲学、逻辑经验主义、各种形式的现象学、日常语言哲学、解构主义等等，举不胜举。此外，还可以通过考察十七世纪以来——从那时起，哲学经历了世俗化、职业化、以及至今仍然在继续的自我反省等等——各种哲学传统在西方文明史中的分布来研究哲学。似乎可以说，在这个发展过程中，有一个不变的主题，即哲学是关于我们认知的思考。哲学是关于我们可以有理由说什么、是关于我们如何与现实发生联系的科学。它研究我们如何去理解事物，它的目标是要把我们从幻觉的影响下，从关于世界是什么样子这个问题的错误的或者纯粹是空洞的观念的影响下解放出来。

比方说，有这样一个简单的、基本的问题：我们所知道的这个世界是本来就有的呢，还是由我们自己构造出来的？在这个问题上，人们分为两种态度：赞成亚里士多德的和赞成康德的、或者说那些按照事物呈现在我们面前的样子去理解事物的人，和那些怀疑任何事物是否是按照我们所体验到的样子存在着的人。比如，康德的唯心论的基本观点就是我们对世界的体验既是经验的、同时也是概念的。从经验出发，世界只不过是一堆杂乱的、混沌的感觉而已。但如果是这样的话，那么世界对我们来说为什么又显得是可理解的，即为什么我们把世界体验为由在时空上延续的，其行为多少可以用自然科学的法则来预测的物体所组成的呢?这种可理解性是从哪里产生的呢?或者用康德本人惯用的语言来说，科学知识（即客观的、符合逻辑的知识）是怎么成为可能的呢？对这个问题，从经验本身找不到答案。它的答案必须是先验地给出的、是由认识法则所规定的。实际上，我们必须对理性是如何工作的作出解释。在《纯粹理性批判》里，这一点表现为对理性的构造的说明，这构造使得现实对我们来说形成一个客观的因而也是可知的实体。这里的“形成”一词只不过是说肯定某种东西是确定的客体。这就是理性在经验中所起的作用。理性按照时空的形式以及物质、因果等等范畴将混乱的感觉组织起来，为它自己造成一个客观的世界。用哲学的术语来说，这就意味着我们可以由超验的唯心主义到达经验的唯物主义。大多数自称是实在论者的人们，实际上是站在康德一边，而不是站在亚里士多德一边的。

1047

在本世纪，卡西勒在他的《符号形式的哲学》(1923—29) 中把康德的构造说更向前推进了一步。卡西勒认为康德所谓的可理解性的基础太过狭小。“不单是科学”，他说，而且还有语言、神话、艺术、宗教都提供了‘现实’世界以及人类精神世界赖以建成的材料，总而言之就是自我的世界的建筑材料。如同对科学的认知一样，它们不是我们可以加到一个既定的世界之中去的结构；我们必须将它们理解为一些功能，这些功能赋予现实以特定的形式，并且各自都产生具体的差别。或者换句话说，心灵不能用纯科学的理性来解释。卡西勒说，作为区别于科学的可认识性的人类文化的可认识性要求我们设想一种作为人类一切活动的基础的“符号功能”的存在。而这里重要的是要理解这种符号功能的作用是形成而不是模仿：用符号表示的过程即是一个创造

世界的过程。“从这个意义来说，神话和艺术、语言和科学，都是导致存在的构造，它们不是某个既定的现实的简单摹本，而是代表着精神的运动的重要方向，即代表着那个理念的过程：是它使得现实对于我们来说成为同一的和多元的——即最终由意义的同一联系在一起的多样的形式。”卡西勒认为，的确可以说我们发现自己是“置身于一个‘映像’的世界中——但这些映像并不是一个自在的‘物’的世界的翻版；这些映像世界的法则和根源只能在一个完全是由精神创造出来的世界中去寻找。只有通过这些映像世界我们才能看得到我们所说的‘现实’，也只有通过它们我们才能拥有现实，因为归根结底，精神所能达到的最高客观真理即是它自身的活动形式。”在精神的活动之外的东西根本不能想象，不过这对卡西勒来说不是问题，而只是“一种理论的谬误，一种虚幻的理解。现实的真实观念是不能勉强纳入纯粹抽象的存在的框子里去的；它存在于精神生活的丰富多采的形式中——但这里的精神生活是带有内在的必然性、因而也就是客观性的印记的。”在卡西勒看来，哲学的任务并不是要到符号形式之外去寻 1048 找出路。“假如全部文化都已经体现在具体的映像世界、具体的象征形式的创造之中，那么哲学的目标便不是要到这些创造物背后去寻找答案，而是要去理解、阐明它们的基本原则”。哲学的核心问题不是这些人类文化的“映像世界”是不是真实的，而是一个有关形式的问题，即它们是怎样建造起来的。而这正是《符号形式的哲学》一书通过它对语言、神话、科学的构造原则的探究所试图回答的问题。

这个问题正好也是结构主义思想的核心问题。结构主义从本质上可以说是康德唯心主义抽掉关于理智、心灵和主观性的部份以后的产物。它是一种不是用德国哲学的语言、而是用语符学的或者说符号理论的语言来表达的唯心主义。德国的唯心主义从心灵和世界的关系出发，而结构主义则是从符号和符号的所指、从符号以及它的运行体系出发来看问题的。但对两者来说，这些关系都不能归结为关于可理解性的翻版说或者关于表现和所指的模仿说；可理解性更应当归结为对一个领域内的各别的成份的区分过程。对于德国哲学家来说，这些成份是经验的（所谓感觉材料）；对于结构主义来说，它们是语言的、或者更准确地说是符号的，即是说是一个由区别的关系构成的系统中的成份。可理解性（也就是符号的作用）是符号之间的关系的产物，而不依赖于这个系统之外的任何东西，这正如对唯心主义来说，世界是现象的，而不必要以本体或自在之物为基础。这样，结构主义者就不仅可以谈论世界的构造，而且可以谈论理智的主体即主观的“我”的构造。最后这一点在对弗洛伊德和马克思主义的结构主义的解释中，即在雅克·拉康和路易·阿尔杜塞的著作中尤其得到了发挥。在拉康和阿尔杜塞学说中处于显要地位的是一种关于无意识的理论，它毫无疑问是康德的唯心主义的最强有力的引申。比如学习一种语言便是进入一种制约体系，一种象征程序，它赋予自我和世界以结构，使它们在意识中得以形成。但在这种情况下，准确地讲，意识本身就不再能说成是具有成形性或能产性了，相反，现在正是意识本身要被描绘成一个能指系统（即若干符号的结合，或符号存在的场所，或符号的作用），或者从更高的层次说，被描绘成一个思想的体系，即一个形象、神话、观念、信仰、价值、作品 1049

的结构，它的产出方式不再能用卡西勒所说的精神性和超验性来描述，而是包含于劳动和技术等社会力量中。

然而，可理解性这个概念本身的可理解性正是在这里开始动摇了。比如，结构主义的符号逻辑理论是不是始终能和辨异、推理思维法则保持一致，就并不清楚。实际上，结构主义用语言学对康德的唯心主义的改造，基本上就是一种由逻辑向修辞的转变，即由关心知识的或有关世界的陈述的逻辑形式转向关心象征意义问题。这种转变在罗曼·雅柯布逊将符号作用归结为思想或语言功能中的隐喻和换喻的两极的做法中表现得十分明显。从历史的角度看，这种对修辞的侧重是离开康德和卡西勒的传统——即超验的理性说的传统——而转向了弗里德里希·尼采的反判传统；在尼采那里，理性严重地受到历史的局限。在许多人看来，这样一种转变就是背离了哲学本身。尼采说到底并不是哲学教授，而是古典语文学者，在他看来，说比喻或者隐喻就是可理解性的全部基础，这一点也不矛盾。理性、语言、乃至于整个从事物中理解出意义的活动——这些用尼采的话来说“全部是比喻”。在 1883—1888 年间写的一段后来收入《权力与意志》的著名的文字里，尼采说：

> 对于在现象面前止步不前的实证主义——“只有事实是存在着的”——我要说：不，正是事实才是不存在的，存在的只有理解。我们无法确立任何“自在的”事实；或许这样做的想法本身就是愚蠢的。
>
> “一切都是主观的”，有人要说；但就连这种说法也是一种理解。主观的“主体”并不是既有的，而是外加的、创造出来的，是根据推想存在于已有的东西后面的。——最后，是否有必要推想在理解的背后有一个理解者存在呢？连这也是创造出来的，是假说。
>
> 在“知识”一词有意义的范围内，世界是可知的；但除此以外，也可以说世界是可解释的，在它的背后不存在单一的意义，而是存在着无数种意义。——“透视说”。
>
> 解释世界的是我们的需要，我们的冲动和它们所产生的取和舍。每一种冲动都是一种统治的欲望；每一种冲动定有它自己的透视，并且希望强迫所有别的冲动将它作为唯一正确的透视而加以接受。

如果说在作为严格的科学的哲学和后科学的哲学之间，或者在结构主义和后结构主义之间存在一种过渡的话，那么，它不是别的，正是尼采的这一思想，即不存在超验的立场，理性是有局限的、历史的，意识是局限于它用以表述事物的语言之内的。近年来，这种思想表现为对现有的知识的深刻的质疑，例如马丁·海德格尔后期关于哲学的著作以及米歇尔·福科关于人类科学的著作。此外还有雅克·德立达和保罗·德曼等人，主张语言不是用来构成对一个独立存在的世界的描述的逻辑系统，而是特定的历史中的用文字记载的作品的总和——可以称之为哲学、科学、文学、法律、宗教、

文学批评等等——在这些作品里，所谓现实的东西总是处于不断的、无休止的怀疑和重新描述之中。不论我们将自然或者文化中的什么拿来作为认知的对象，它总是可以另有别的解释。

类似的向尼采的哲学传统的转变也出现在作为英美哲学的支柱的逻辑经验主义当中。英美哲学中有关概念、体系的观点是经验主义语言观的基本推论之一。按照经验主义的语言观，用W·V·O·奎因的话来说，词语"只有当它们在句子中的使用受到感官刺激的支配时"才有意义。但在奎因那里，语言不光有经验的一面，它同时还有整体性。它是许许多多句子交织而成的"编织体"，是由推理关系组织起来的一个庞大的话语结构。对这个结构的另一个称呼是"理论"，但它更普通的名字是"概念体系"。概念体系是把经验组织成一幅井然有序的关于世界的图画的一种方式。奎因说，它包含"一切科学，事实上是我们关于这个世界所说的一切"。但某个陈述所说的是否为真，实际上取决于它在多大程度上能顺利地纳入整体之中，而不取决于某个孤立的经验的检验。这便是奎因所说的"理论的不够确定性"：陈述当中包含着的关于世界的内容、被判定为真的内容，比经验所能检验的要多。比如，我们所说的"事物"并不如我们所说的那样是我们在经验中遇到的物体，而只不过是我们所承认的某种特定的概念体系所要求的"设定"——姑且称之为物化理性的体系。在一篇题为《经验主义的两大教条》（1951）的著名文章里，奎因对于物体是这样说的：

> 作为经验主义者，我仍然认为科学的概念、体系最终只是个工具，它的作用是借助过去的经验去预告未来的经验。在这里物体被从观念上引进来作为一种有用的中介——它们不是由经验所定义的，而是一种不可解释的设定，从认识论的角度来看，就如同荷马史诗中的诸神一样。就我本人而言，作为世俗的物理学家，我是接受物体的存在的，而不接受荷马的神的存在，而且我认为不如此就会是一种科学上的错误。但从认识论的立场来看，物体和神之间的差别只是程度的差别，而不是质的差别。两者都是仅仅作为文化的设定而进入我们的观念的。物体的神话比大多数别的神话优越，是因为在赋予流动着的经验以某种可把握的结构这一点上它证明是比其它的神话更加有效的。

1051

"物体被从观念上引进来作为一种有用的中介"：就是说，它们属于世界的逻辑结构。或者换一种说法，这里我们看到的是一种相对化和实用化了的康德哲学，尽管在意识的作用问题上逻辑经验主义取代了德国唯心主义，但（至少实质上的）结果没有任何改变。我说"相对化和实用化了的"，是因为奎因的论证归结起来就是说在同一个经验的基础上可以建立起若干个各不相同的概念体系，这就是说，同一个经验原则上可以用来证实彼此对立的理论。说到底，就是在荷马的世界和现代物理学为我们描绘的世界之间，或者说在神话和科学之间，就两者与现实之间的关系而言，不存在本质的区别：

它们各自都是一种不矛盾的组织经验的方式;如同卡西勒和结构主义者们会说的那样,对这样的组织方式,正确的问题不应该是问它是否为真,而应该是问它是如何构成的,如何起作用,或者说是如何达到目的的。关于真理和意义的问题是包含在关于结构的问题之中的。在《宇宙形成的方式》(1978) 一书中,纳尔逊·古德曼从英美哲学的立场提出结构主义者的问题,把它叫做"分析性建构主义"。

但不管名称叫什么,建构主义最终意味着关于理性化存在着多个标准,而且它并没有指出如何在这些标准当中作出选择,即如何作出合理的、而不是任意的、受利益、种族优越感、情感以及其它种种历史性的因素支配的选择;这使得关于理性的多个标准的这个观念本身显得有些自相矛盾,尤其是当思维被理解为分析的、客观化的理性,或者是理解为推理和辨异思维的准则的时候,更是如此。卡西勒的说法是,同一个理性——精神的构造力——以不同的方式表现自身,但这种表现发生在依次上升的层次上:语言、神话、科学。科学可以研究语言和神话,因为它处于更高的地位,使科学得救的,或者说使它具备权威的,正是"同一个理性"的观念,或者说正是理性本身,不论它的表现形式有多么不同。对于卡西勒来说,理性的历史化——它为人类建造世界的种种不同的方式——的结果是黑格尔主义:它意味着绝对理性对自身的承认,或者说随着时间的推移变得更加接近它自身(更加科学)。但这不是说一个人可以选择理性的标准——可以选择神话或科学的立场——选择是由历史作出的。所以一个人必须相信历史是站在他的一边的,如同黑格尔和卡西勒一样。

1052 寻找这样一种信仰的理由的困难给社会科学带来了一些重要的后果,尤其是人类学。人类学问题是要同原始主义作斗争,或者是要克服历史是站在人类学家一边,而不是站在他们研究的对象一边的观念。例如克劳德·列维—斯特劳斯的结构主义人类学理论试图将神话和科学的逻辑放到同一辨异符号的平面上来处理,并由此创立一种非黑格尔的符号哲学。但问题在于:当被研究的概念体系(或者说文化)具有同研究者本人的体系不同的关于理性的标准或者说构造原则,这种不同又无法借助于超验的理性、历史哲学、或者共同的思维或语言过程的平面而得以调解时,研究怎么进行呢?彼得·温奇曾经试图从路德维格·维特根斯坦后期关于合理性的观点出发——按照这种观点,合理性的意义有些类似于受规则支配的行为——来解决这个问题。如在《懂得原始社会》(1964) 一文中,温奇问道:"说我们能领会一种全然陌生的生活方式所遵循的规则和习俗中的道理,这是什么意义呢?"——在这里,"全然陌生"指的是那些明显地违反基本逻辑的同魔法有关的仪式。这个问题的有趣之处在于温奇是如何使它带上倾向性的,因为针对规则和习俗中的道理提问和针对它们的形式上的可理解性或者它们的作用方式提问是两回事。温奇仿佛是要把结构主义变成释义学,因为在后者的学说中,一个人只有靠置身于一种陌生的生活方式之中去经历这种生活方式才能理解它这一观念取代了知识就是客观化和分析的观念。威廉·狄尔泰正是试图从这个意义上的理解 (Verstehen) 出发去决定人类科学的正确性的。从这个观点出发,一种概念体系只能从内部去理解,而不能从外部去理解,或者说只能通过亲身体验去理解,

而不能通过结构分析去理解。但要理解一种陌生的生活方式就会遇到严重的障碍，因为全然不能肯定一个人是不是能简单地跨越界限，从一种体系进入到另一种体系中去。这是历史性或者理性的局限的问题的又一种表达方式，这也就是为什么理解陌生的概念体系——或许应该说理解本身——总是需要充分发扬仁厚的原则的缘故。根据这个原则，要使理解成为可能，我们必须假定对方所说的是真的，即使在我们不能肯定对方说的是什么时也是如此。在普遍的理性或者共同的合理性的平面上，代替信仰的正是仁厚。正是它使得温奇把他所说的“限制性概念”——关于出生、死亡、性的观念——列为研究陌生文化时的基本观念。温奇说，这些观念“以这样一种紧密的方式同所有已知的人类社会的生活方式相联系着，当我们对一种陌生的社会体系感到迷惑时，1053 它们可以提示我们应该往哪儿看。”简单说，就是假如我们要理解别的民族，我们必须假定他们同我们足够相象，可以使得我们之间能找到共同语言，或者至少可以使我们在一些对我们重要的事情上能从他们那儿学到一些东西。只是我们不能肯定对我们重要的事对他们来说也重要。我们没有资格来说什么对他们重要或不重要，除非我们能作为他们的一员，用他们的语言来说。换句话说，我们没有资格来评定共同点，这就是为什么仁厚原则对我们来说不是一种选择，而是唯一的选择的缘故。

这又使我们回到这样一个观点来，即我们无法对概念体系作认真的考察，所以我们也就无法肯定这些体系的存在。这就是唐纳德·戴维森《论概念体系的概念》(1974)一文的论点。戴维森说，谈论概念相对论固然容易，但要弄清它的意义就是另一回事了。“不同的观点”这个说法可以说有一定的意义，“但只有在存在一个共同的参考系（同一个平面）来给它们定位的情况下才是如此”，即要存在一个非意识形态的平面，使得康德所希望的、即科学的而不是释义学的知识成为可能。戴维森说：“我们可以接受将具有一种语言同具有一种概念体系联系起来的那样一种信条，”但问题是“没有人能够在保留他的思想能力的同时失去使用某种语言的能力。所以任何人都不可能暂时丢掉自已的概念体系，来获得一个有利的角度来对不同的概念体系进行比较。”戴维森的论点，即“形式和内容的对立、组织系统和需要组织的东西的对立，是不能够理解的、站不住脚的，”发展下去便会得出这样一个结论：目前的思想领域充斥着形形色色的概念体系理论——唯心主义的象征形式理论、结构主义的形式的约束体系、分析的概念整体论、语言决定论、观念论、形而上学、尼采的透视论、主观心灵的实在主义、各种档案、范式、语言游戏等理论、各种交际团体、解释团体、人际团体的理论，等等，等等，总之，形形色色的结构主义——但是，没有任何确定的理由使我们可以接受其中的任何一个。

但这种理由的贫乏或许不重要。纳尔逊·古德曼就曾经说：“关于坚实的基础的幻想消失了；世界消失了，被世界的各种表象所取代；内容没有了，剩下的只有功能；既在的前提也没有了，成了认定的前提，于是我们面临一个问题：种种世界是怎样被造 1054 成、检验、和认识的”——这是说，没有了坚实的基础，我们照样可以继续当结构主义者，继续相信分析的客观化的合理性，仿佛这个世界仍然同我们开始问“世界是怎

样被造成、检验和认识的”这个康德式的问题时一样，是一个不存在意识形态的世界。仿佛对理性的局限的认识并不会降低分析的纯技术价值。事实上，乔纳森·卡勒在《结构主义诗学》(1975) 以及在《论解构：结构主义以后的理论与批评》(1983) 里达到的正是这个结论，即在结构主义以后不再有以后——不存在后结构主义思想这样的发展的可能性，只有前结构主义。我们现是处于马丁·海德格尔所谓的“哲学的尽头”。这不是说哲学停止不前了，而是说它终于成了我们想要的样子：

> 反映—分析式思维的
> 运算符号和模态符号。

这是海德格尔对分析的客观化的思维，或者简单地说，对结构主义的称呼——适合于哲学的思维方式已经完善了。现在理性还可做的便是开始以形式化的语言或者人工智能程序的形式在技术上再现自己。换句话说，黑格尔是对的：我们的理性存在一个极限，而现在我们已经达到了这个极限。从历史的角度来说，这意味着思维不再能变成任何不曾被哲学在发展过程中作为不适合而抛弃过的东西。现在思维的发展只能是回归：变成前批评的、前康德的、前结构主义的、反启蒙的、亚里士多德的、神秘主义的、或纯粹诗学的。哲学如果要有什么新的发展，那人们就只能想象哲学家被剥夺掉他们的演绎推理，或者想象哲学史从头再来一次，就象诺思罗普·弗莱的大循环重演人类从神话到讽刺的历程那样。

所以，“理性的局限”有两重含义。这个词语开辟出一个领域，使得我们可以把各种不同的精神现象集合到一起。我已经提到过解构主义以及它对于系统的约束或者说双重约束的特别强调。但如从历史的角度看解构主义，就要强调它在哲学传统中的标新立异的地位。解构主义是一种否定的、怀疑的哲学，它试图用尼采的精神来使哲学摆脱那种只考虑什么对它自身是合适的的教条。但解构主义终究还是一种哲学。它虽然有些玩世不恭，但却是严格的、分析的、而不是倒退的。一个有关的现象是让—弗朗索瓦·莱欧塔德所说的那些试图证明分析的、解放的理性的价值的描述的可信程度的下降——笛卡尔的《论方法》(1637) 就是这类描述的例子；《政治经济学批判》(1859) 中马克思的论述也是这样的例子。但这些关于意识的描述的可信程度的下降却是伴随着对它们的愿望的急剧上升而发生的。建构哲学使得我们不可能找到一个非意识形态的平面，来在其中揭穿虚假的客观性；语言是一种任何人都不可能在保持批判能力的同时将它丢掉的东西。但这种情形意味着互相矛盾的解释可能存在，从而使得权威性的问题更加严重，因为对理性的局限的意识只会导致对一个体系中的权力的分配不均的更加敏感。这一点尼采已经注意到了：理性的贫乏导致权力问题的加剧。理性的矛盾之处就在于它不能凭借合理性来为自己说话，而必须借助外力。

的确，似乎可以说，对于多种结构方式的存在以及非意识形态的平面的相应的不可能性的意识，使得哲学的重心偏离了逻辑的认识论，而向伦理、美学、历史和政治

靠拢，即是说离严格的学院式的哲学远了，而离曾经被称作人文科学的那些学科近了；在这些学科里，对话取代了严密的方法，人与人之间的即兴的商讨取代了意识和世界、主体和客体、符号和系统、或者规则和行为之间的关系。诸如阿拉斯戴尔·马肯泰尔那样的保守派对这种重心的转移态度暧昧，因为它一方面似乎提供了一条从康德那里回到亚里士多德那里去的路，另一方面它看起来完完全全就是理性的进一步堕落，而正是理性的堕落造成了诸如概念相对论和道德哲学中的情绪论之类的东西，把一切判断都变成了情感和偏爱，变成了只能由某种有影响力的、官僚性的理由（即由胁迫）来裁决的东西。而在诸如理查德·罗蒂那样的自由派看来，这种转移意味着我们不必再为我们的“种族中心主义”感到不安了，也就是说，我们也不必再为我们的分析的理性的传统感到不安了，无论如何，是它使我们成为现在的样子，即便我们找不到理由为自己辩护，也仍然如此。我们无法不去分析事实、作出严密的论述，仿佛唯有这才是合理的做法；但是罗蒂说，我们不应继续想象这种合理性会在我们和现实之间建立起一种联系，使得逻辑学家比诗人更加客观。我们不应当去决定谁是客观的、谁好作“空洞的议论”，而应当去注意历史，或者注意那使我们成为现在这个样子的东西，前提是没有谁的历史是黑格尔所说的理性的历史。

这种所谓从逻辑向政治的转移只是对所有这一切所导致的结果的一个简单的概括。而这结果则是在当前的思想领域内普遍承认实践高于理论，或者是如E·P·汤普森那样的马克思主义者们所说的“理论的贫困”。它实际上同奎因所说的“理论的不确定性”或者我所说的“理性的贫困”没有多大的差别。我们还记得奎因是如何欣然接受荷马的众神和物理学的法则是同样地容易理解的这一点的，说只是“作为一个世俗的物理学家”他才认为接受后者更为便利，因而更为合理。物理学家只能在物理学的前提下才能实践物理学，但这就意味着实践的概念不再单单是方法和技术，或者是卡尔—奥托·阿佩尔所说的“方法论的唯我论”，即“一个人至少在原则上可以单独地从事科学的实践”。科学的实践不同于科学的逻辑，作为前提，它要求某些社会习惯，支配着它们的“不是涉及物体的操作的科学上的合理性，而是由对概念的解释和对意图的理解所支配的主体间对话的前科学和宏科学意义上的合理性”。或者换句话说，科学的前提是释义学，是理解他人。 1056

所以当纳尔逊·古德曼说没有坚实的基础，我们照样可以实行“分析的建构主义”，把它作为探索“种种世界是怎样被造成、检验和认识的”的基点的时候，他脸上带着的微笑是奎因的微笑。而罗蒂则会说这微笑是由接受我们的种族中心论所产生的，即它是一种认同感，它可以取代笛卡尔和康德式的数学的确定性。奎因、古德曼、还有罗蒂完全属于美国的实用主义，它实际上是教我们在没有康德的基础的情形下如何生活，以及如何从事科学。而同康德的唯心主义唯理论的主张，即符合物理学的法则的世界才是唯一有价值的世界的主张针锋相对、提出多元宇宙的观念的，则是威廉·詹姆斯。詹姆斯从不隐讳地更倾向于科学家的世界，但他懂得我们并不仅仅生活在这

一个世界里。我们的日常的世界不可能概括在某种单一的、可辩护的解释之中；为了彼此相处，我们必须留有余地，即必须学会谈论多个同时存在的世界，其中的每一个都可以通过经常性地调整我们对它的描述而同经验保持足够的一致性。我们不可能一劳永逸地作出任何判断。理论总是要根据新的经验来修正，而哲学应该把帮助我们作这样的修正作为它的任务——而不是要把我们封闭在某种关于现实或者所谓的世界的逻辑构造的最后宣判之中。用现在的眼光来看，詹姆斯的这个关于可以修正的宇宙的观点中唯一应当修正的一点是：如同戴维森所说的那样，既然我们无法区分结构和内容、经验和我们用来解释经验的语言，那么经验这个概念就不再有多大意义。戴维森把这叫做抛弃经验论的第三个、也就是最后一个教条，意思是说不再能肯定“还剩下任何可以称为经验论的东西。”如果詹姆斯在世，他会很容易地理解这一点。使我们不得不经常修正我们的观点的不是我们独自对世界的经验，而是我们与之相处的人们。

换一种说法，可以说我们是通过普通的语言而不是哲学的语言，是通过人而不是物和世界联系起来的。这便是J·L·奥斯汀的以及维特根斯坦在《哲学研究》(1953)中提出的见解。但在我们这个时代，没有哪一个哲学家比斯坦利·卡维尔以更大的精力去探索过这个见解，尤其是在他的一系列模糊了文学和哲学的界线的著作中——《爱的逃避：读〈李尔王〉》(1969)、《沃尔登的种种意义》(1972)、《想到爱默生》(1978) 以及《理性的要求：维特根斯坦、怀疑论、道德及悲剧》(1979)。卡维尔把爱默生和梭罗看成美国哲学的先驱，想回到他们那里去寻找解决哲学和文学的对立问题的途径。他在《沃尔登的种种意义》中问道：“美国为什么一直没有发表自己的哲学宣言?”事实是它发表了，不过它自己不知道而已，因为正如后来的奥斯汀和维特根斯坦一样，爱默生和梭罗懂得“造成可居住的世界有许多种方式，它们……并不都能用康德的知性的十二种范畴来解释”。这里关键的词语是“可居住的”。那些对爱默生和梭罗不屑一顾的学院派哲学家们的问题就在于他们总是把自己看成是置身于世界之外的人，是旁观者，而不是世界的居民，是一群对于知识如何成为可能以及语词是如何同世界发生联系感到好奇的概念学家。爱默生和梭罗却不是这样看他们自己的。我们在称他们为超验主义者的时候，实在应该好好想一想。不管怎样，按卡维尔的说法，他们是“关于方向问题的哲学家，是指明方向的人，他们不停地催我们前行，不断地问我们处在什么位置，面对着什么”。这些问题与认识论无关。爱默生和梭罗的方式不能用超验和表象等等来说明。用卡维尔在《理性的要求》里的话来说，他们懂得“怀疑论的意义，即人在整个世界中的基础，他与世界的关系，不是一种认识的关系，至少不是我们所想的那种认识的关系。”

借助于这种理解，卡维尔想使康德的、或者说哲学的传统重新回到地球上、回到人类中间，成为普通人的哲学。在对休谟的怀疑论的批驳当中康德对人的知性作了重新解释，认为它是“经验的作者，而它的对象即寓于经验之中”。这里便是关于创造世界的神话的开端。卡维尔接过康德对怀疑论的讨论，但是他对怀疑论的回答不是批驳，而是如同梭罗那样指出它引向何处。卡维尔的一个关键论点是世界是由他人组成的，而

不是由康德的对象组成的；而他人不是由我们所构造而产生的——天性决定了他们会如苔丝狄蒙娜一般超出我们的认识能力所及，或者如考狄利娅一般，不能纳入我们所建造的世界。如同伊曼纽尔·勒维纳在《总体性和无限性》(1961) 一书中所说，知识不是同他物的关系，而是对他物的破坏，是"将他物转化为同物"。它是对他物的排斥。然而他物就其本身而言正是不可纳入我们为理解事物而构造的概念框架之中的物。他物的另一性正在于此。另一性定义了我们的局限性或者说历史性；它仿佛是站在康德的另一面，规定了理性的极限。我们无从知道他人之心（或者说无从肯定它的存在），无从体验他人的痛苦或是存在，无从从概念上把握他人，使其不显得陌生。这里我们以最实在而不容忽视的形式看到了"理性的贫困"。卡维尔说，"一座雕像、一块石头的存在可以由视觉来证实。一个人的存在却不能。"

结果，在他物这个问题上，我们便陷入怀疑论。用卡维尔的话来说，对于他物（对于世界），我们必须"忍受怀疑"。这意思是说，我们必须学会放弃对他物的知识，必须懂得我们同他物的关系（或者说我们同世界的关系）不仅仅止于知识。考狄利娅对于李尔王的要求并不是他要知道某些事情，而是他要接受她的存在（她的另一性，她的不同）。卡维尔把这种接受叫做"承认"。承认作为知识意味着道义上的规定，而不是关于现实的自信。它的对立面不是谬误、幻觉、或者意识形态，而是任性的盲目，以及幻想——尤其是对于一种只承认它自己建造的世界是真实的、不承认任何其它东西的真实性的神灵一般的理性的幻想。不妨把奥赛罗看成是一位陷入一场认识论的悲剧或者危机中的理性人物。在卡维尔那里，悲剧和怀疑论之间的联系是在将理性的盲目性——将理性的权威所不及之处——呈现在它自己面前的时候出现的。卡维尔用了"怀疑论的真理"这样的矛盾的说法。按照卡维尔的理解，莎士比亚的悲剧就是围绕这个矛盾展开的。所以关于悲剧性的意识永远是关于极限的意识，而不是关于物的意识，而极限所要求的是承认，是接受，而不是物化。同样，对于陌生感，对于存在，对于世界，也是如此。

卡维尔的哲学思考有可能同通常的哲学相距甚远，尤其是在他的关于电影的著作《视野中的世界：关于电影的本体论思考》(1971) 和《对幸福的追求：好莱坞的复婚喜剧片》(1981) 中更是如此，但是，它在以诸如米歇尔·福科的《疯狂与文明》(1961)、约翰·阿什贝里的《凸面镜中的自我肖像》(1969)、T·W·阿多尔诺的《美学理论》(1970)、以及雅克·德立达的《格拉》(1974) 等著作为代表的精神文化中占有十分重要的地位。在这些著作所定义的文化中，关于他物的问题是首要的问题，正如在康德式的结构主义的、分析哲学的、符号学的、以及功能的合理性的文化中关于语言的问题是首要的问题一样。在他物文化的背景下出现了女权主义理论的发展以及心理分析和激进政治的重新兴起，这不是偶然的。具有戏剧性的是，这三者都出现在朱莉亚·克里斯蒂沃最近的（后符号学的）作品中——例如《关于中国妇女》(1974)、《新型的知识分子：唱反调的人》(1977) 以及《心理分析与古希腊城邦》(1981)。在这里，那些曾经处在边缘的东西现在占据了中央的位置。在这种情形下，我们既不可能

1059

谈论哲学的终结，也不可能谈论它的新开端。我们可以说这种由知识向规定的转变意味着向思维本身的对立面的转变，即哲学不再能局限于它为抵抗陌生事物而构筑的那些形式以内了。或者，我们可以说，新哲学的新就在于对它来说不再存在什么陌生的东西了。

杰拉尔德·L·布伦斯 撰文 　　敖凡 译

作为激烈的政治宣言的文学

盖棺论定不是政治语言

——本杰明·迪斯雷利（1859）

本世纪三十年代的激进政治文学是和一系列相互矛盾的思想——马克思主义的 *1060* 和社会主义的思想——紧密联系着的。一度人们似乎看到了希望，似乎马克思主义可以提供一个关于历史和社会变革的全面的理论体系，共产主义是一整套指导行动的政治准则，苏联将是一个体现这些准则的国家，而约瑟夫·斯大林则是这个国家的传奇式的领袖。作为这些希望的艺术表现，政治文学往往以“社会主义现实主义”的方法去描写工人阶级为争取解放，完成自己的历史使命而进行的斗争。

二次大战以后，美国作家们对这些信念至少有四种反应。首先，部分地出于对苏维埃国家的可怕现实的认识和一种复苏的爱国情绪，许多作家放弃了过去的追求。这些作家们的幻灭感常常是从 1939 年开始产生的，在二次大战中曾一度消失，1945 年后又重新袭来。1949 年出版的一部题为《失败的上帝》的文集便反映了几位欧洲和美国作家思想转变的过程。与此同时，怀疑主义的英国作家乔治·奥威尔的两部小说——《兽园》(1946) 和《1984 年》(1949) ——普遍被看成是针对“左”的专制统治的讽谕作品。这种幻灭的过程在七十年代和八十年代重又发生，而作为代表作的是 1973 年的《古拉格群岛》的美国版，作者亚历山大·索尔仁尼琴是俄国作家，如今流亡美国。《古拉格群岛》无情地诅咒苏联的制度。如同东欧的一些作家一样，索尔仁尼琴坚持要人们正视这样一点，即共产主义制度可以变得多么残酷。此外，关于苏联反对犹太人、波兰团结工会运动的坚持不懈的斗争、以及古巴的侵犯民权等等情形的证据也为索尔仁尼琴的披露提供了补充。具有象征意义的是，八十年代初期，苏珊·桑塔格这位富于创新精神的作家和激进的批评家也开始对共产主义制度下具有良知的人们的“骇人 *1061* 听闻”的处境表示不满了。

其次，还有的作家由幻灭进而转变到坚决的反共和亲美立场。这种转变在文学上的代表作是威特克尔·钱伯斯的自传《证人》(1952)。钱伯斯是个前共产党人，在理

查德·尼克松的支持下，他曾就共产主义在美国的影响问题向一个国会委员会作证。《证人》一书颇富戏剧性地描写一场在自由和共产主义之间的启示录式的斗争，上帝站在自由一边，魔鬼站在共产主义一边，但魔鬼这边似乎占着上风。七十年代，钱伯斯的朋友，保守派的作家和编辑威廉·F·巴克利开始把这种思想移植到一种大众化的文学形式——系列侦探小说里面。巴克利的主人公是老练的中央情报局特工，耶鲁大学1951年的毕业生布莱克伍德·奥克斯。布莱克伍德的情人是一位研究简·奥斯汀的学者。他的原则十分明确（上帝、祖国和自由），正如他的敌人（苏联的邪恶的统治者以及他们的主顾、以及那些容易上当的温和派们）十分明确一样。这种文学上的政治极端现象是一股更大的潮流的一部分，即一个集社会保守主义、极端的民族主义、以及认圣经为唯一的圣典的基督教原教主义为一体的极右翼的出现。

再其次，有的作家把男性白人产业工人这个三十年代常见的文学形象改造一番，让它重新登台。本来这个形象已经几乎从文学当中消失了，而且常常成了一个反英雄，一个用暴力对付他所不喜欢的人们的大腹便便的残暴家伙。但是，由于她们自身的经历，也由于她们对弱小无助的人们的同情，女作家们表现出一种相反的倾向，她们最为关注工人阶级的生活状况，尤其是女工的生活状况。1962年，蒂利·奥尔森发表了她描写工人阶级家庭生活的充满辛酸的短篇小说集《给我说一个谜语》；在1973年出版的《小币》里，当代政治意识最强的作家之一玛吉·皮尔西叙述了一个出生在纽约锡拉丘兹的工人家庭的名叫贝思的姑娘的变化。

最后，即使是最有社会意识的作家也倾向于把艺术和一切极端的和不那么极端的政治区分开来。黑人作家詹姆斯·鲍德温1949年在他的《人人的抗议小说》一文里发表了一个观点：作家不是国会议员；相反，"启发或感染力……则是作家的事情，这是走向更加广泛的现实的旅程"。诗人们有可能是世界的没有被承认的立法者，但诗不应当是演讲术，也不应当是辩论术。在题为《挣脱压迫》（1978）的诗集里，菲利普·惠伦认为只有一场"彻底的政治革命"才能使美国摆脱罪恶的经济体系、战争机器、政府和大工业之间的阴谋、以及污染等等问题。惠伦对他早些时候写的那些"就事论事的政治诗"感到遗憾。当时这些诗是出于一种"对于诗人为在暴政的铁蹄下流血的大众呐喊的义务所抱的信念"而写成的，而现在它们读起来就象是"燕麦粥"一样。

1062

这种对于作家的和艺术的自由的信念是和美国文化中的一个朴素的倾向相一致的，即个人的安宁应当得到尊重。如同艺术家一样，一个人的灵魂有权选择自己的伙伴。假如它愿意的话，它可以远离对它的反判施以惩罚的那些平常的家庭的和社会的圈子。灵魂追求的是孤独和得救，是一种至高无上的幸福和神秘的境界；在一些人看来，这些东西很难得到，只有在同少数好朋友在一起的时候或者在自然当中才能找到。灵魂鄙视意识形态这种共有的对世界的感知和理解。为灵魂的政治可以导致无政府主义。保罗·古德曼在他的《诗集》（1973）里作了如下的表白：

当我成人，我的无政府主义

便是不要管我的
从小养成的习惯
——尽管它们不是什么好习惯。
我喜欢有一面旗帜，
我也要把它举起，
我一点不曾指望
旁人向它致意。

虽然这种文化上的个人主义可以表现为一种满不在乎的自我中心主义，但它倾向于同情小人物，往往在卑贱者身上看到更多的美德。在许多作品中，这种情感表现为一种对孤独的、不合群的、被误解的人们的偏爱，一种喜爱“无缘无故的造反者”们甚于喜爱那些合群的、乐天的、感到安全的人们的倾向。由于这样的态度对于权威有一种侵蚀作用，它们为激烈的抗议开辟了文化空间。

然而，对于过去的反作用无论有多么强烈，它们也不能完全抵消过去的影响。过去的激进派中有两个人物至今还在对当代文学，尤其是东部城市的文学产生着影响，他们是埃塞尔·罗森堡和朱利叶斯·罗森堡夫妇。他们两人都是在第一次世界大战期间出生的；1951 年，他们被判犯有在二次大战期间向苏联输送有关原子能的秘密的罪行。尽管有人吁请宽大处理，两人还是在 1953 年 7 月 19 日被送上了电椅。罗森堡夫妇被好几位富于想象的作家当作美国的象征，如在罗伯特·库弗的《火刑》（1967）里和 E·L·多克托罗的《丹尼尔书》（1971）里就是。不仅如此，社会主义的、马克思主义的和后马克思主义的思想仍然影响着当代美国的思想和作品。一个明显的例子是安吉拉·Y·戴维斯在 1971 年编辑的一本书，写的是囚犯，写书的也是囚犯，包括戴维斯自己。书里宣布说“整个资产阶级民主国家的机器……正在瓦解”。急于采取盲目行动的国家将把矛头指向最激进的社会成分——工人阶级中有政治觉悟的部分，在波黑人、*1063* 多黎各人、奇卡诺人社区中的那些人们。

按照传统的对当代美国文化的理解，作为激烈的政治宣言的文学在本世纪 40 年代和 50 年代是不存在的。到了 60 年代，革命文学突然如火山岩浆一般迸发而出，到了 70 年代和 80 年代又差不多销声匿迹，只剩下一些苍白无力的抗议和几声早已过时的抱怨了。这个神话可以说部分地是对的。60 年代的愤怒文学所要求的的确不是改良，而是革命。它的确是声色俱厉地警告说灾难即将降临，而不是好言好语地企图换来一点点改变。在 60 年代，的确也有一些批评家和作家们企图调和艺术的表面上的独立性和激进的政治所要求的集体性。受马克思和弗洛伊德影响的哲学家赫伯特·马库塞在 1967 年发表的《一维社会中的艺术》一文中说艺术（音乐、文学、绘画和雕塑）本身就具有解放的力量。它否定、否认、拒绝已有的秩序。然后，艺术又以“美丽的、赏心悦目的形式”将一个新社会的形象呈现给人们，在这个形象里社会本身就是一件艺

术品。稍后一些，在1981年的一次关于作家和人权的专题讨论会上，诗人卡罗林·弗尔谢说艺术既是“艺术”，对世界不发表意见，又是“解释”，对世界要发表意见。

然而，这个神话只能说是部分地对的。这是因为在40年代后期以及在50年代的一部分作家不光为极右的文学作了准备，也为60年代的其它的针锋相对的文学作了准备。这些同样是极端的文学既涉及公共生活，也涉及个人生活，它们的题材包括种族、民族问题，性、性感和性别问题，战争、政治暴力和经济剥削问题，以及对大自然的破坏问题。这些文学转而又对70年代和80年代的美国文化产生了决定性的影响。

1945年以后，在美国最激烈的抗议的声音是来自黑人的。在60年代，另外三个种族集团也对文学上的地位提出了有力的要求：众多部落的土生的美国人（或者说美洲印第安人）；西班牙、波多黎各、墨西哥裔美国人（奇卡诺人）；以及亚裔美国人，包括中国、菲律宾、日本、朝鲜、以及波利尼西亚血统的人们。每个集团在过去和现在都受到了各自的不公正的待遇。土生的美国人的文化曾经遭到毁灭性的打击，这种打击被许多人形容为“砸断一个民族的桶箍”；奇卡诺人（La Raza）曾经因西方人的扩张和殖民而备受苦难；而日裔美国人则曾经在二次大战时期的羁留营中遭到磨难。

1970年前后，这些民族和种族集团中的妇女们开始写文章公开地、有系统地谈论她们的“双重危险”——她们作为妇女和作为“少数民族”成员的遭遇。她们的作品

1064 在《第三类妇女：美国少数民族女作家》（1980）一书里得以保存。这些女作家们谈论她们的境遇，她们必须面对的社会和心理的压迫，她们的可能的成功，以及“自由”对她们可能意味着什么。托尼·卡迪·班巴拉的文集《黑女人》（1970）是最早的这类作品之一；在这部书的前言里她写道：“我们在进行一场争取解放的斗争，……以摆脱……种族主义……垄断社会……‘主流文化’等等的压迫。六十年代的这些运动的特点是由寻求一般的社会支持而转向寻求相互间的支持。”这些有色的妇女继而还会宣布她们继承的遗产：她们自己的历史，她们关于自己的邻里、家庭、语言的回忆，其中包括关于强有力的妇女人物的回忆。新发掘出来的历史也包括一个新的文学史，上面记载着若干代女作家的相互更迭。在黑人女作家中有奴托扎克·谢恩基和艾丽斯·沃克；琼·乔丹和托尼·莫里森；百老汇上演的第一部由黑人女作家写的剧本《阳光下的葡萄干》（1959）的作者洛兰·汉斯伯里，以及梅亚·安吉洛；格温多林·布鲁克斯和玛格丽特·沃克；左拉·尼尔·赫斯顿。

这些有色的妇女们的作品既涉及种族问题，也涉及性别问题。随着时间的推移，她们对60年代开始发展起来的新女权主义起初拒绝接受，后来接受了，再后来还在理论上和文学形象上作出了贡献。如同黑人运动一样，女权主义的政治历史可以追溯到十九世纪。但与黑人运动不同的是，在二次大战以后它便陷入了低潮。它本来似乎已经无声无息，但1963年发表的四部作品重又使它活跃起来：《美国妇女》，一份由关于妇女地位问题的总统委员会发表的报告；贝蒂·弗里登的《女性的奥秘》，一部关于妇女的低下的地位这个“没有名称的问题”的犀利的论著；西尔维亚·普拉斯的《钟形罐》，一部写一个受出人头地的欲望和极度的忧郁的双重折磨的中产阶级青年妇女的小

说——它发表在普拉斯死后出版的诗集《阿丽尔》(1965)之前；最后还有玛丽·麦卡锡的《这一群》，一部关于三十年代在瓦萨学院的九位同学的小说。

新的女权主义文学是好几种强大的历史因素共同影响的结果：一个人数众多的、由不同肤色和人种的妇女组成的妇女劳动大军的出现；不同的肤色和人种的妇女中受教育的人数的增加；新的控制生育的手段的出现；婚姻和离婚的方式的变化；妇女对其它的解放运动的反响等等。几十位有价值的作家从新女权运动那里汲取了营养。它的几个重要的主题在艾德里安娜·里奇的诗和散文里得到了相当一贯的定义：对凌驾于妇女之上的大男子权力的分析；对这种权力的拒绝；对传统的妇女形象的无情的解剖；妇女寻找她们自己的经历、历史和自我的需要，以及未来的两种不同前景之间的斗争。 1065 一种前景是性别带来的差异消失了，人们不再有男女的区别。另一种前景是妇女歌颂女性的特征，她们的"共同语言"。

在70年代，里奇还探索了女性同性恋这个主题。对这一主题的公开讨论，麦卡锡的《这一群》起了推动作用，因为麦卡锡的女主人公莱基是一位迷人的、有教养的、反对法西斯的女同性恋者。麦卡锡颇有勇气，因为在1963年同性恋被看成是罪孽，是令人恶心的犯罪行为，除伊利诺伊州而外在所有的州都是违法的。但是在40年代末和50年代，同性恋者们不光引起了一些自由主义者们的同情，而且还形成了一些最初的抗议组织。1948年，戈尔·维达尔出版了他的惊人的小说《城市与支柱》。这部作品的主人公，一个"讨人喜欢的"英俊的年轻人，是个同性恋者。他因为一时冲动而犯了杀人罪，杀害了曾经最早同他发生同性恋关系的人，因为后者现在坚决拒绝他。在这里维达尔预见到了当代同性恋文学所关心的一个问题：性的耻辱的标记以及由此产生的危害。1955年在旧金山，受到威廉·布莱克和沃尔特·惠特曼影响的艾伦·金斯堡第一次朗诵了他的《嚎叫》。金斯堡同威廉·巴勒斯一样，是50年代一批起来造美国的服从和压制的传统的反的敏感的年轻人即"垮掉的一代"的中心人物。《嚎叫》把美国描写成《旧约全书》里的那个要求人们用儿童作祭品的摩洛神。他诅咒"机器人的部门！看不见的郊区！万能的财富！瞎眼的资本！魔鬼的工业！……花岗岩的头脑们！怪物的炸弹！"然而，诗人也呼唤神圣的事物。这样，金斯堡就预见到了同性恋文学的另一个成份：性的欢乐。十八年以后，丽塔·梅·布朗在《红宝石色的果树林》里以同样公开的方式歌颂了女性同性恋。性的诅咒变成了性的赐福。

尽管并不是所有的女权主义者们都同样热心地鼓吹女性恋，女权主义者们谈论异性恋爱时的那种不恭敬的口吻却是同男女同性恋作品十分相似的。并不是所有同性恋文学都是政治上激进的。它们并非全都主张推翻资本主义或者改变国家政权。但从文化上看，同性恋文学是激进的、解放的。即使是它的不那么明显地触及意识形态的作品，例如弗兰克·奥哈拉的诗或者是埃德蒙·怀特的小说，也公开地谈论一度是"小心翼翼地掩藏着的"、带着负罪感的关于性的隐秘。

许多女权主义和男女同性恋作者争辩说，那些制造美国大男子的工作母机，那些"花岗岩的头脑"们，是危险人物。他们大批地造就僵化的、既去压制别人、自己又受

到压制的异性恋主义的大男子。这些人既不懂得爱，也不懂得仁慈，倒是很会虐待、残杀亚洲的农民、“傲慢的”黑人、以及他们自己的妻子。这样一种看法是在反核战的和
1066 和平主义的团体对国家暴力的忧虑的基础上又前进和深化了一步。而笼罩在所有这些看法之上的阴影则是人类历史的灾难性的转折：由美国 1945 年 7 月试验第一颗原子弹而起的核战争的开端。

在 60 年代的相当长一段时间里，有关核战争和和平的文学将注意力集中在另外三场相互关联着的战争上。首先吸引注意力的是在国外、即在越南的战争，尤其是在 1965 年美国在越南的兵力由原来的 23，000 增加到 184，000 以后。作家们如里奇、桑塔格、麦卡锡、丹尼斯·莱弗托夫、格雷斯·佩利、罗伯特·布莱、以及高尔伟·金内尔等人纷纷在文学作品里抗议向越南派兵。在 80 年代，反对在国外进行一场战争的激进文学的锋芒将指向中美洲的美军。其次，是在国内的一场战争，它的对象是种族主义。一个人用什么词汇来谈论贫民窟的“动荡”反映出他的政治立场。他将它们叫做“骚乱”呢，还是将它们叫做“反抗”呢?（用小马丁·路德·金的话来说，骚乱是没有受过教育的人们的语言。）最后，吸引注意力的第三场战争也是在国内进行的。这场战争不如前两场那样艰苦、激烈，它是在大学校园里进行的关于国外的和国内的战争的战争。

这第三场战争和所谓“青年运动”是分不开的。青年运动的思想根源，包括卢梭关于儿童在被社会腐蚀以前是天真无邪的的理论，维多利亚时期的关于儿童的观点是纯洁无瑕的的理论，还有二十世纪的进步教育改革理论。它的关于更多的自由、关于在性的问题上的自主、以及关于给年轻人以尊重的要求都有合理的成份。它的最不可取之处，在于拒绝承认谨慎行事、自我约束、延迟满足、以及成熟性等等有任何优点可言。一个人的传记变成了不是适应社会的故事，而是拒绝适应、抛弃社会、以及这样做如何是天经地义的的故事。青年运动的某些激烈的成份，如对结构和理性的不信任、对性的信任、喜欢音乐的作品胜过喜欢文学作品、对服装和表演的喜爱、以及毒品的使用等等，是后来 70 年代和 80 年代朋客文化和文学的先声。

与此有关的一个抗议运动，即生态运动，则将人们的注意力引向对自然、对生物的和物理的世界的破坏。生态主义的文学如同田园诗一样优美，同时又表达出一种深沉的绝望情绪，在激进文学中最接近挽歌。人类的社会可以相互更迭，但地球只有一个。在 50 年代后期，诗人、东方宗教学者加里·斯奈德开始呼吁人们要以一种“温和的管理者”的态度去对待自然，要更加敏感地意识到我们在“生态系统”中的位置。1962 年，雷切尔·卡森发表了《寂静的春天》，以生动形象的描述增强了公众对生态问题的意识，正如一年以后出版的《女性的奥秘》一书增强了公众对妇女和性别问题的认识一样。卡森详细描绘了核试验、辐射、灭害剂以及其它种种可能的致癌因素对生物圈的致命打击。她看到了一个无声无息、没有生命的美国。“在这个灾难降临的世界上，
1067 新生命的诞生被窒息了：这不是巫术引起的，也不是敌人带来的，而是人们自己造成的。”

在60年代后期和70年代，激进的女权主义的一个重要思潮表现在将生态主义的和女权主义的思想结合起来，从而使传统意义上的女性和自然的联系以新的形式出现。受这种思想影响的作品认为，只要妇女得到解放，有了权力，自然就能生存下去。1978年发表的两首哲学散文诗便表现了这种承诺。神学家玛丽·戴利在《女性/生态学》里回忆起了雷切尔·卡森，号召妇女们走向一个新的生存的“春天”。诗人、散文作家苏珊·格里芬的《妇女和自然：她内心的风暴》集中表现了生态--女权主义的思想。格里芬的作品将“男性”和“女性”的，即“他”的和“她”的两种语言加以对照，对一种非人化的、抽象的、理性化的男性进行了解剖。这个男性统治、残害自然，也统治、残害代表自然的妇女。诗人呼吁一个爱抚的女性出来说话、吟唱，好让所有的人都能生存下去。

宣扬激进主张的文学的产生，是因为一种和主流文化的不可调和的矛盾，而这一类文学彼此之间往往也有矛盾。它们在说“不”这一点上有共同语言，但这并不能保证它们在说“是”时也有共同语言。我们人人都属于不止一个团体。作为这一个团体的成员，我们可能是受害者，然而作为另一个团体的成员，我们又可能使他人受害。出自有色妇女笔下的作品尤其鲜明地表现了这个矛盾。她们同白人妇女一样，都是女人，但是白人妇女可以统治所有的黑人，包括男人和女人。1970年，女权主义者、女同性恋作家奥德丽·洛德便十分尖锐地触及了这一矛盾，而且造成了很大的影响。她的《谁说这很简单》一诗中的叙事者看着一群白人妇女在参加政治游行之前坐在供应午餐的柜台前谈论“成问题的女孩子们”，她们的黑人女佣人们。洛德在诗的结尾写道：

然而，受着镜子和
床铺的双重束缚的我，
赞成性别的，
也赞成肤色的事业。

我坐着，自问
究竟哪一个我
将在所有这些解放以后生存。

具有讽刺意味的是，女权主义的意识部分地正是由激进运动内部的大男子主义引起的。越是好战的运动，就越是容易将政治活动和语言性别化。政治的、文化的、性别的领袖地位是由男性来占据的；政治的、文化的、性别的随从是由女性来充当的。从修辞的角度看，激进运动在语言的使用上常常落入一种传统的两极化倾向，妇女要么从性爱的角度被当成是向往和崇拜的对象，从而是值得尊重的，要么从道德的角度被看成是可鄙的、不可救药的，被人强奸是罪有应得的下场。一首题为《在古巴》的诗是这样开头的：“古巴的夜是一个黑女人，……我在她的腹中酣睡。”而同一首诗的结

1068

尾是这样的"不论到哪里我都带着我的美国的印记，……好象是带着一个苍白的、狠毒的、长着鹰一般的爪子的老婆。"更为浪漫、神秘化或是倾向生态主义的作家则喜欢典型化的女性形象：女性是伟大的母亲/恋人/女神/大地——不多也不少。

除此以外，没有任何激进派别在思想上是完全统一的，也没有任何一种文学是绝对和谐一致的。一个运动的基础越是广泛，它就越是会分裂成激进的、主流的、和保守的派别，而人权运动、反战运动、女权运动正是在向越来越广泛的方向发展。文学越是诚实，它就越是随时会或者最终会暴露出理论上、感情上、以及策略上的巨大分裂。造成意见不和的问题之一涉及到行动的政治的和社会的目标。运动的最终目的是要和主流社会分离呢，还是要溶合到主流社会中去呢？一个运动通过艰苦的斗争，究竟是应当争取在一个民族内的平等的生存权利呢，还是应当寻求（至少在文化上）成为一个独立的、能激励人们为之效忠的民族呢？差别是意味着生存、因而值得庆幸呢，还是意味着低下的地位，因而应当为之感到悲哀呢？1944年诗人罗伯特·邓肯在一篇题为《社会上的同性恋者》的颇有预见性的短文中告诫同性恋者们少讲他们是与众不同的，因为这种说法有两个同样坏的原因：社会认为同性恋者们与众不同，因为他们卑劣；与此相对应，同性恋者们认为自己与众不同，因为他们优越。关于在一个充满敌意的社会中如何进行争取自由的斗争这一点，邓肯建议同性恋者们拿"黑人们"来作行为的榜样。

在60年代，黑人曾经辩论过这样一个问题：他们究竟是要结束种族隔离，从而生活在一个没有种族界限的社会中呢，还是要创立一个体现黑人意志和文化民族主义精神的黑人国家呢？在60年代后期和70年代，女权主义者们也曾经辩论过这样一个问题：她们是要一个没有性别的差别的"人类文化"（这是温和的答案）呢，还是要一个围绕母女、姊妹和情人关系组织起来的独立的妇女文化（这是激进的答案）呢？1972年，艾德里安娜·里奇在《愤怒的现象学》里表达了对一个"女人、男人、绿色的叶子愉快地亲密相处的世界"的希望。然而，在1977年的另一首题为《自然的源泉》的诗里，她却设想了一个女人的世界。再后来，她又描绘了第三种可能性：一个体现着人与人之间的许许多多差别的文化与社会——在这里，在多重的、交叉的、相互影响的身份的差别当中，性别只是一个因素。

1069

引起争论的另一个问题涉及到革命行动的对象。这个对象应当如传统的那样属于公共生活领域，即是社会的政治和经济结构呢，还是人们的意识和行为呢，或者是一切都应当用批判的眼光来看呢？1971年，托德·吉特林编了一本来自"运动"当中的诗歌集。这本献给"所有囚徒们"的书题为《抵抗的营火》。这样的标题似乎是在召唤一种田园诗式的梦想，这梦想是如此多的激进运动的背景：十九世纪内战的画面，城市里的反抗和骚乱的烈火。吉特林写道，这些诗既是关于"政治的世界"（越南战争、美利坚帝国、种族主义、大学、资本主义、对妇女的压迫）的，同时又是关于"爱、死亡、抉择、痛苦"的。他的诗人们既属于公共的世界，又属于个人的世界，他们模糊了自我和社会两者之间的界限。

假如革命发生，它应不应当是暴力的呢？这个问题始终贯穿在艾丽斯·沃克的小说《子午线》之中。在关于激进政治的作品中，这部小说属于最敏锐的作品之一。美国对于暴力是不陌生的。从1950年到1953年，它卷入了朝鲜战争；1961年到1973年，它又卷入了越南战争，这场战争产生了它自己的充满动荡和痛苦的文学。美国国内的保安部门和警察部门武器精良。一部60年代的美国史被谋杀、刺杀事件弄得伤痕累累：1963年有约翰·F·肯尼迪、梅德加·埃弗斯和伯明翰教堂的黑孩子们；1964年有在密西西比遇害的三位民权运动人士（詹姆斯·钱尼、安德鲁·古德曼和迈克尔·斯沃尔纳）；1965年有马尔科姆·X；1968年有马丁·路德·金和罗伯特·肯尼迪。

那么人们对这些事件应当作何反应呢？活着的人们可以哀悼死者，将他们誉为英雄。活着的人们还可以用非暴力来对付暴力。金曾经为"非暴力的直接行动"辩护。他在公开信、文章、布道、演讲里把甘地的理论运用于美国。在1963年4月写的《写自伯明翰狱中的信》里，他说"自由从来不是由压迫者们自愿地施舍的"。但是，他自豪地说，无论上帝的意志还是美国的传统都支持他的非暴力公民不服从方式。民权运动不是一场革命。相反，它是美国精神的具体实现。在1963年8月他在华盛顿的一次声势浩大的进军中作的题为《我有一个梦想》的演讲中，金呼吁人们保持"尊严和克制"，号召用"精神的力量来对付暴力"。从民权运动人士的回忆录如安妮·穆迪的《在密西西比长大成人》(1968)中，人们可以看到精神的力量要求多么巨大的忍耐力。加里·斯奈德稍后一些写的《直话直说》列举了激进派可能采取的步骤，并且警告说 1070 采用血腥的暴力手段是不会奏效的。

1964年，国会通过了一项民权法案；1965年又通过一项选举权法案。然而，部分地由于越南战争的影响，部分地由于美国社会的巨大贫富反差，激进派反而变得更加好战，黑人中的激进派反而更加倾向分裂了。政治暴力被说成是自卫，是通向社会变革的唯一途径，因而被看成是更加可以接受的了。政治宣传的策略从劝说转向了威胁，从许诺美国梦将要圆满地实现变为扬言报复和惩罚即将降临。美国不再是一个可以进步的国度，而是纳粹德国式的美国，是个堕落的毫无希望的巴比伦式的国家。克拉伦斯·梅杰是一本给人以强烈印象的诗集《新黑人诗篇》(1969)的编者。她称赞这些诗，说它们是表现现实、争取解放、讴歌"黑人的光辉"的诗，是"世界资本主义最新阶段的经典恶棍的丧钟"，是"对他的虚伪以及他卑劣自私的心灵的无情揭露"。

在美学问题上，这些激进的思想采纳了二次大战前的激进派的观点，将文学——如果说文学还有存在的必要的话——看成是冲锋陷阵的武器。文学艺术同群众的斗争是分不开的。作家和艺术家的使命是从群众那里汲取远见、力量和美，再将它们传达给群众。由于戏剧具有直接性，能极其自然地表现典型化的行动和令人鼓舞的形象，它便成为一种十分方便的媒介，使斗争中的艺术家得以同他（她）的群众沟通，使一个社会集团得以演出、强化它的神话、仪式、历史、和经历。例如在1965年，路易·巴尔德斯便曾指导过使用西班牙语和英语的"农民剧团"，它的目的是"教育和组织奇卡诺农业劳动者"。值得一提的是，这个剧团是在加利福尼亚特拉诺的一个"棚屋"里开

始它的活动的，而这个地方同时又是塞扎·查维斯的农场工人协会的总部。

激烈的政治斗争和文化冲突使得作家个人也发生了变化。在六十年代以前，格温多林·布鲁克斯的诗歌和小说体现着西方的主流文化和黑人文化之间的一种平衡；它们是对以一个城市社区“布朗茨维尔”为象征的白人行为和黑人生活的敏锐而尖刻的描写。后来，在1967年，她出席了在费斯克大学举行的第二届黑人作家大会，在那里遇见了一些更加明显地激进化的新的黑人作家。在她1972年出版的自传《来自第一部分的报告》里，她写到了黑人文化的“一个新的声音，它将成为一种尖声的呐喊，一种越来越深沉而强烈的愤怒”。她自己的诗变得更加冷漠，更加激烈而充满愤怒；她的讽刺变得更加辛辣无情。

1071 勒罗伊·琼斯的道路更加不平静。50年代，琼斯结交的是激进的文学界人士，主要是那些放浪不羁的白人。1960年，在他的《自由的古巴》一文中，他描写了他从卡斯特罗统治下的革命国家古巴归来的经过。他表示赞成艺术应当是自由的，应当和政治无关这样一种观点。可是，就在六十年代，琼斯把自己的名字改成了伊玛缪·艾米利·巴拉卡。他1964年发表的剧本《荷兰人》写了地铁里的两个人物：年轻的黑人知识分子克莱，和引诱他、激怒他、最后杀死了他的白女人卢拉。在对白人的杀人统治用了讽喻式的描写后，巴拉卡又经历了一连串的变化。他曾经主张黑人民族主义，鼓吹成立“革命剧院”来唤醒黑人，以迎接末日大决战的来临。他后来又转向伊斯兰教，后来又转向某种形式的马克思列宁主义。

然而，任何运动都不是绝对统一的，1969年，伊什梅尔·里德，一位在文化问题上持激进立场的作家嘲笑了关于这个问题的绝对化的观点。里德在他的后现代主义小说《黄壳子收音机坏了》里描写了一个放荡的黑人牛仔，路普加罗的小伙。在与“新社会现实主义”骗子博·希莫争论的时候，这个年轻人质问道：

“博·希莫，你对我有什么好抱怨的？就算我写的东西象马戏团，又怎么样？没有人说过一本小说一定得是某一样东西。它想是什么就是什么。杂要表演，六点钟的新闻，被魔鬼驱赶的野人的叫唤，都可以。”

邪恶的博·希莫回答说：

“一切艺术都必须为唤起民众这个目的服务。一幅风景画假如没有画出压迫者被吊在树上，就不是一幅好画。”

然而最后还是骑着没有驯过的马的牛仔小伙赢了。

激烈的政治文学使得许多文学体裁本身发生了变化，尤其是在城市或者是校园的背景下，公共场所的涂画成了口号、格言、题词、铭文以及抗议的呼声等等的无名的源泉。事实上，影响最大的现实主义和女权主义的小说之一玛里琳·弗伦奇的《女卫生间》(1977)，开头的场景就发生在1968年的哈佛大学的女厕所里。涂在壁上的“杀死法西斯猪仔们！”之类的尖锐话语把一个厕所隔间变成了一本书。在六十年代，地下出版物生动地、常常是十分泼辣地表现了激进的观点、消息、情感和风格。根据一部

题为《发现六十年代》的 历史著作的估计，在1967年，大约有二十种小报交替出版。两年以后，小报的数目大约是五百种。这些小报不可避免地招来了执法部门和极右翼的报复。六十年代末，联邦调查局假造了一个名为《阿米吉多顿》的小报（颇有点那个年代的煞有介事的味道），用来败坏这种体裁的名声。

其它更为传统的文学体裁也主张在写作和作家对生活的切身体验、作品和产生作品的环境、文学的表现和作为表现对象的现实、表达方式和生活经验之间应当有一种 1072 有机的联系。严肃的运动不能向纸剪成的恶龙去大喊大叫。穆里尔·鲁凯泽的诗歌触及到本世纪的重大政治斗争。在《来自童年的诗》里，她写到她寻求“真理的和赞许的掌声”的努力。作家是讲故事的人、又是讲述真理的人这种信念使得作家有可能作为见证人、作为这个腐败的、冷酷无情的世界的富于同情的、充满激情的观察家。在颇有代表意义的《重学字母》（1970）里，丹尼斯·莱弗托夫哀叹国外的战争、国内的冲突、以及用野餐、电视和拼命挣钱来逃避战争和冲突的美国公众。

那么作家应当作什么样的生活的见证人呢？是上层的生活，还是下层的？是不平凡的生活，还是平凡的？正如十九世纪的沃尔特·惠特曼的诗歌一样，二十世纪的作为激进的政治声明的文学更偏爱平凡的生活。第一部激进的亚裔美国人文集《唉咿，亚裔》（1974）的编者们写道："文学的生命力就在于它能够用平凡的标准去赞美平凡的经验，并赋予这经验以典型的意义，能够歌颂真实的生活。"女同性恋诗人朱迪·格朗笔下写的是“普通的女性”，就象响尾蛇、象铁钉一样普通。艾丽斯·沃克则说，要去寻找我们母亲的菜园。

假如文学要歌颂、赞美、典型化真实的生活，那么文学就必须是真实的文学。激进的文化评论不断地抨击这样一种论点，即一群人可以认识另一群人，一群人可以代表另一群人说话，即：当权者能代表平民，教授能代表学生，中产阶级能代表无产阶级，正常人能代表同性恋，白人能代表黑人，男人能代表女人，央格鲁人能代表奇卡诺人。六十年代的一场著名的激烈争论的爆发和这样的观点不无关系。1967年，白人作家威廉·斯泰伦发表《纳特·特纳的自白》，得到许多人的赞扬。特纳是一位黑人牧师，曾经领导过1831年的一场奴隶起义，在黑人历史上是出类拔萃的人物。1968年，十位黑人知识分子和作家在一本题为《威廉·斯泰伦的纳特·特纳》的书中作了回答。没有人提议禁止斯泰伦的作品。然而，正如黑人们所说的，斯泰伦在作品中试图模仿黑人的口吻，结果是更加深了对黑人的偏见。

真实地描写过去就需要改写历史，要由妇女、少数团体、工人阶级来写他们自己。历史不仅仅应当包括胜利者的、知识阶层的、杰出人物的观点，也应当包括作为牺牲的、无知的、平凡的人们的观点。与这种新的对待历史的态度密切联系的是对待文学本身的新的态度。许多在这个问题上的新观点都收集在1973年出版的《文学的政治学：关于英语教学的不同意见》一书中。这本书的编者们“试图辨别不同的文化所寓于文 1073 学和教育中的不同的目的”；他们承认黑人文化对书的影响，并且希望评论家们看到意识形态的作用；他们发表的文章涉及文学、教学法、非标准英语、工人阶级诗歌、奴

隶叙事文学、以及女权主义评论。在七十年代，女权主义的评论后来发展成为一个国际性学派，它分析四个方面的问题：男人写的有关妇女的作品；各种身份的妇女自己写的有关妇女的作品（桑德拉·M·吉尔伯特和苏珊·顾巴尔的1985年出版的《诺顿妇女文学选集》对这方面的历史作了总结）；文化制造和利用性别——“男性”和“女性”之间的种种差别——的各种方式；最后，还有文化和女权主义本身的关系问题。

对于作为激进的政治声明的文学来说，真实地描写现在意味着在作品中大量使用某个社会团体的语言：它的口头文学传统、祷告文、各种仪式、音乐等等。假如一个作家有生动活泼的口头语供他使用，他为什么要把自己束缚在书面语言的标准里边呢？描写现在还意味着采用那些传统上用来记录“经验”的文学形式：抒情诗、现实主义的小说和短篇小说、传记和自传。1978年，激进的女权主义作家亚历克斯·凯茨·舒尔曼写了一部半玩笑式的激进的女权主义者的自传，题为《紧迫的问题》，在书中嘲笑地模仿了用“我”写作的流行倾向。

用第一人称写的叙事文学至少有三种模式。一种是对作为文化上的激进派的经历的内省的描写。在70年代，女权主义理论的主要著作《性的政治学》（1970）的作者凯特·米利特开始发表一系列的自传式的作品，写爱情和性、先锋派艺术和激进政治、声名和孤独，其中既有生动的描写，又有深刻的思考。和同时代的别的妇女写的自传一样，米利特的这些作品有意识地逾越了“女性的语言”的许可界限。

第二种模式对于许多压迫性的社会来说是典型的，这就是在狱中写成的信。1970年，也就是乔治·杰克逊在狱中被害的前一年，他的书信以《索尔达德兄弟》为题发表了。杰克逊呼吁反抗，主张“权力归于人民”，而他的死使他成了烈士，因为他用生命证明了反抗的必要性，证明了权力的确应当归于人民，而不应当归于“法律的”权威。

第三种模式是杰出人物的自传，是几乎象奇迹一般地生存下来、获得成功的非凡人物的自画像。《马尔科姆·艾克斯自传》（1964）就是这类作品中最有影响的例子之一。马尔科姆·艾克斯最初名叫马尔科姆·利特尔，1925年生于一个浸礼会牧师家庭。1074 他成了一个不务正业的人，“没有任何正经本事”。在监狱里，他成为一个黑人穆斯林；后来，在他遇刺以前一年，他创建了非洲美国人统一组织，主张黑人民族主义，争取黑人权力。

《自传》同时还是一部预言式的作品。预言家向一国的人民揭示他们的罪过，警告他们一场远远超出一般政治斗争的善与恶的大搏斗即将来临。他（她）警告说，如果罪人们不改恶从善，历史的末日就要降临。预言家对于当代美国的裁判是：如果它不能停止杀戮，那它就要灭亡。詹姆斯·鲍德温在1962年出版的、描写国内冲突的《下一次将是烈火》里，呼吁白人和黑人“结束种族的恶梦，……建成一个美好的国家，改变世界的历史”。他用圣经的语言宣布说，假如不这样做的话，我们将遭受无尽的苦难。“将不会再有水；下一次将是烈火。”诺曼·梅勒在1968年写越南战争的作品《黑夜的军队》中叙述了1967年十月的一次向五角大楼的反战进军的经过。那是一次流血事件，

包括梅勒在内的许多文学界的名流都卷入其中。进军的队伍中几乎包括了所有的激进派别，他们和联邦的军队发生了冲突。梅勒在笔下描写了一个处于严重危机之下的美国，它在“旧式的边疆”和“新式的农场”所代表的两种价值观的夹击下无所适从，而不得不在国外的暴力中去寻求解脱。梅勒最后以一种宗教预言式的笔触刻画一个临产的妇人作为结尾，这妇人孕育着美国的未来，然而历史的冲突过于复杂，作家的预见力过于有限，他不能预言这女人产下的将是灾难还是解脱。

这种要发出危急的警告和要讲述从前没有人讲过的故事的愿望使得作为激进的政治声明的文学产生一种通俗化的动力，作家们希望和读者们沟通；而读者们因为想和作家一道属于某个社会集团，所以要求可读性更强的作品。然而末世论要对现实主义的法则进行检验，所以预言家们和先知们常常无视传统。威廉·巴勒斯就是传统的最大胆的挑战者之一。他以自身经历为基础写成的传奇作品《裸体的午餐》(1959) 形式支离破碎，风格夸张、抒情、充满强烈的讽刺，而且是在一个没有法制的世界（破烂不堪的同性恋和罪犯的世界)、在一个星际战场上展开的。书中的斗争之一是在“求实派”和那些企图控制一切的势力之间的争斗，前者尊重现实的本来面目，后者追求主宰的地位，一是为了这地位本身，同时也为了他们的邪恶的目的。

对真实的追求是一种艰难的追求，因为它既不可以象衣服一样时而穿上，时而脱下，也不可以象电视机一样时而打开，时而关上。真实不仅要求了解实际的情况，而且要求勇敢地剥去包裹在意识外面的神话和谎言，就象剥去受感染的皮肤一样。作为激进声明的文学的很大一部分都是讲述这样一个心理历程：发现自己的过去原来是被强加给自己的，是一个假面具，一种成见、一个负担。弗兰克·秦的《鸡笼里的中国佬》(1972) 剧中的人物叫喊道：“我天生是个破嘴，说这种没爹没娘的破语言。”这种 1075 对心理上上当受骗的发现导致另一个发现：即对政治对于心理的压迫、社会力量对于人的个性的压迫的发现。

“虚假的”意识为“真实的”意识所取代，带来的结果是自我的异化和对于旧我和造成旧我的秩序的愤怒。作家的词汇于是带上了痛苦、抗争的色彩，列举和抗议权力阶级的种种不公正：偏见、歧视、压制、压迫、折磨、死亡。N·斯科特·蒙马代的小说《水杉房子》(1968) 讲的是一个为现代美国的该隐所害的年轻印第安人艾贝尔的故事。无权无势的小人物们如果要求生存，他们就得离开有权阶级（往往以病毒或者癌的形式出现）远一点。激进声明文学中常常出现的另一个比喻是飞翔，是自由的运动，是脱离可能束缚精神和肉体的牢笼、奔向自由的运动。

逃跑有可能是必要的，但单是逃跑是不够的。作为激进的声明的文学和流亡文学不同，它鼓励进一步的行动。在她的《凯瑟·柯尔维茨》一诗中，穆里尔·鲁凯泽敬慕

音乐般的外表
革命的外表

它说我来到这个世界
是为了改造世界

许多作品于是公开对两类人进行鼓动：鼓动有权阶级改变自己，或者鼓动无权阶级起来向有权阶级开战，鼓励他们看到自己的力量。一个用这种思想写成的故事，可以以抵抗和造反开头，而以改革和革命结束。名作家和无名的作家都喜欢使用火的比喻，熊熊的烈火吞噬权力的城堡，照亮反抗的斗争。例如罗宾·摩根1970年发表了《对这一切说再见》，一篇出色的针对美国和大男子主义的革命家们的辩论文章："再见吧，永远再见吧，假装的左派，美国恶梦的反动的、大男子的、破碎的印象！妇女才是真正的左派。我们站起来了……带着不洁的身体，我们低劣的头脑火一般地狂热。"

摩根的辛辣的语言，她的"不洁的身体"和"低劣的头脑"代表了一种在反叛的叙事文学中常常被强调的价值的逆转。丑的现在成了美的；可怕的现在成了希望得到的；弱小无助的现在成了掌握命运的。"我遍身漆黑，"奥德丽·洛德在《煤》(1962)里说，"因为我来自大地深处；在光明之中，把我的话当作金子吧。"然而当代文学在这煤里边不单单看到了金子。它还想象出了一个全新的世界，在那里崇尚自由、正义、和布莱克所说的作为得到满足的欲望的特征的欢乐。这个全新的世界往往有一种高贵的精神特质，它使得世俗的和神圣的和谐共处。它使历史得到新生。在既表现向往、又表现憎恶，既描绘美好的梦想、又讲述可怕的恶梦的作品中，包括幻想、重现的古老传说、如厄休拉·莱归因和乔安娜·拉斯的小说那样的科幻作品，以及乌托邦式的作品。

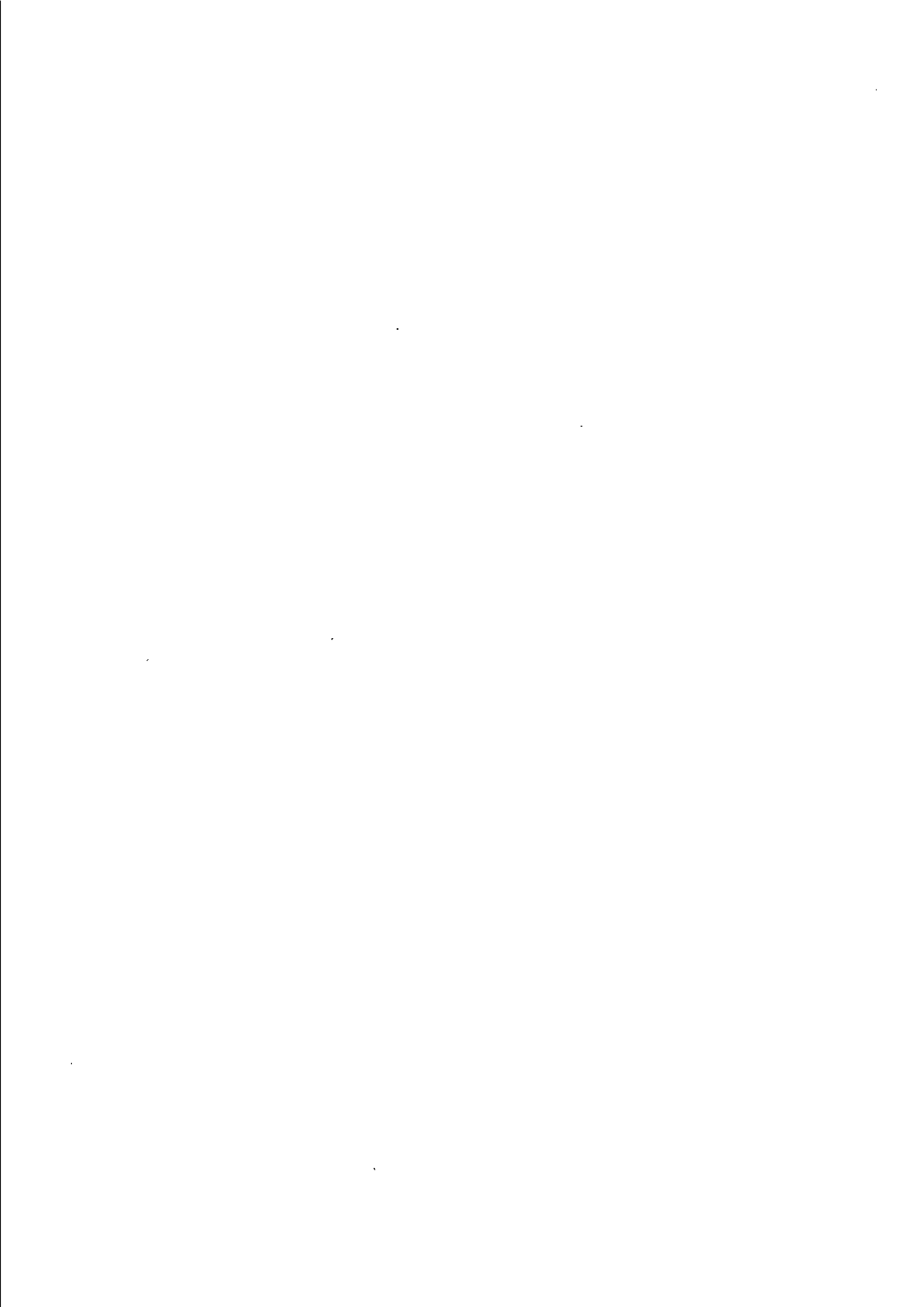
二次世界大战后的乌托邦式的作品是从行为心理学家B·F·斯金纳所作的《沃尔登第二》(1948)开始的。沃尔登第二是一个和谐、和平的社区，它把正强化的原则用于儿童的教养，把大规模生产的原则用于一个自给自足的经济。它走的是一条介于共产主义的集中计划和西方式民主的"大多数的专制"之间的中间道路，可是，五十年代的浪漫主义者们和六十年代的热衷于运动的激进主义者们都反对沃尔登第二的这种秩序。皮尔西的乌托邦《时间刀刃上的妇女》(1976)就是一个例子。在皮尔西的作品里，贫困潦倒的奇卡诺妇女康尼超越时间，来到公元2137年的马达波塞特。同沃尔登第二一样，马达波塞特实行的也是科学技术和自然、自由和责任、幸福和自我克制之间的平衡。但皮尔西的想象力要丰富得多。在马达波塞特没有性别和种族的区分。它是一个和平的社会，它实现了意识和文化的、社会结构和经济结构的革命。恶龙被变成了美丽的蜻蜓。

1076

迪斯累里的名言"盖棺论定并不是政治的语言"意味着协议和交易、立场和要求、条约和条件，都总是可以讨价还价的。所以，政治的语言永远不会完结。而二十世纪末的文学理论还可以以另一种方式理解迪斯累里这句名言。它可以说语言不能达到完美的表达境界，它永远不可能透明地传达人们的价值、动机、欲望、和方式。盖棺论

定并不是政治的语言，因为我们永远不能肯定语言可以决定性地表达任何东西。但作为激进的政治声明的文学的性质决定了它是要帮助创造一个新的、更好的世界。

凯瑟琳·R·斯廷普森 撰文　　敫凡 译



Ⅱ. 形式与体裁



诗　　歌

德尔莫尔・施瓦茨在他 1958 年写的《诗歌的现状》一文中评论道，“过去曾是战场的地方，现在，在夏季周末的午后，成了一个令人愉快的宁静的公园”。这样一个令人愉快的、高雅的、超越时间的场所，是与城市病态的现实和精神上的困扰相隔绝的。施瓦茨运用这个比喻恰到好处地指出了五十年代后期美国诗歌的状况。过去现代主义的挑战性、破坏性的原则，到了年青一代的诗人和评论家笔下就变得温和了；那些不再令人反感、不再现代的原则，培育出了一种文雅而不热烈、文明而无反抗精神的诗歌。现代主义已经变得温文尔雅了。 1079

文学的改造运动将二十年代的论争战场变成了五十年代平和的公园，这一变化在许多方面是得到了现代主义作家们的支持的。在 1958 年，诗人“希．杜”（希尔达・杜利特尔），T．S．艾略特，玛丽安・莫尔、埃兹拉・庞德，华莱士・斯蒂文斯和威廉・卡洛斯・威廉斯依然在世，并且已经成为传统的一部分；他们是反对偶象崇拜的，但现在，他们自己却成了二十世纪诗歌领域里活的偶像。而且，他们现在至少都年届古稀了，他们更关心的是保存自己的作品，总结自己的事业，整理自己革命性的成果，而不是向他们自己所代表的权威发动一次次挑战。这也是人之常情，可以理解。他们还活着，受人尊重，爱唱反调，保守，令年青一代作家生畏，妨碍了这些年青人越过他们的肩膀向前展望。

1958 年的现代主义阵营并不是一群地位相当的人的组织，而是像教会那样有等级差别的团体。T・S・艾略特在第二次世界大战之后的十年间影响越来越大，几乎握有教皇一样的权力，像教皇一般显赫。他作为诗人和文学理论家的权威可以被接受，也可以被抵制，但是他的影响却无处不在，在大多数情况下，他的权威也就被人们接受了。德尔莫尔・施瓦茨把艾略特描绘为这一时期“文学领域的独裁者”。艾略特是通过写作富于创新精神的诗歌和论战文章达到显赫地位的，然而他在后期则致力于磨光他早年立场的棱角，一再提醒年青作家要避免创新的危险。艾略特在 1947 年的一场演讲中告诫道：“在文学领域里，我们也同在生活的其他方面一样，不能永远处于革命的状况之中。”他还说，诗歌应当“优雅”，不应当“追求时尚，与口语的发展同步”。他强 1080

调诗歌在使通俗语言规范化方面的作用，这事实上是劝诫作家们不要进行任何革命。从这种观点来看，高级文化的作用在于抵制通俗文化，艺术的领地就像城市中的公园一样，成为一片净土，远离艾略特曾经称之为“一片徒劳与混乱的当代历史”。

在战后的美国，新批评派在推动人们接受现代主义整个思潮、以及接受艾略特个人方面起到了关键性的作用。约翰·克劳·兰塞姆的《诗歌：对主体论的注释》（1938）和阿伦·泰特的《诗歌的张力》（1938）奠定了这一运动的理论基础。同1800年以来的大多数为文学辩护的文章一样，他们的论文一开始就讨论散文（或科学）与诗（或艺术）之间的差异——散文或科学是理性的、抽象的，试图支配读者的思想；而诗或艺术则有机地融合了思想和情感。因此，一首诗是一只“精制的瓮”（克林恩斯·布鲁克斯语），或者是一个“语像”（W·K·威姆萨特语）；这“瓮”或“语像”是一片自我封闭的空间，它超越了个人的社会的和政治的偏见，证实了想象是事物超然无执的活动。这种理论重视分析简短、精练、具有反讽自我意识的抒情诗，而排斥散漫的、叙事的、不事雕饰的、激情的、或观点明确的文学样式——简言之，排斥了人类的文学经验的广阔领域。他们提出的标准为大多数编辑、教师、读者、批评家和美国诗人所接受。

在德尔莫尔·施瓦茨的平和的公园里漫步的许多人是二十世纪中期的美国诗人：约翰·贝里曼、兰德尔·贾雷尔、罗伯特·洛威尔、西奥多·罗特克、卡尔·夏皮罗，以及施瓦茨本人。这一代诗人生于1900至1920年之间，他们与现代主义一道成长，或者是在现代主义熏陶下成长起来的，热衷于阅读现代主义最新的作品。当他们自己开始写作时，已经不需要像现代主义诗人那样费尽气力去创造读者群了。现代主义诗人早已为他们准备好了读者群。他们当中的一些诗人（贝里曼、贾雷尔、洛威尔）不仅很早就获得了承认，并且享有了文学上的声誉。但是他们的有利条件也带来了不利的局限。到底什么是他们的语言革命？现代主义诗人们证明了自己是强有力的父辈，他们激励了同时也挫败了下一代与他们一争高下的抱负。正如约翰·贝里曼在《两台风琴》一诗中抱怨的那样：“我不愿让我的下一首诗一字不差地像出自叶芝笔下/或者完完全全像奥登的作品/如果那样我又究竟在哪儿呢？/但是我到底又想它像什么呢？”在五十年代中期，这些诗人还没有找到新的途径以摆脱现代主义的垄断；而这一代人中找到新途径的少数几个诗人（伊丽莎白·毕晓普、查尔斯·奥尔森、乔治·奥本、穆里尔·鲁凯泽、路易斯·朱科夫斯基）被认为是二三流诗人。二十世纪中期的诗人未能冲破几乎有五十年历史的现代主义的影响，这一不争的事实是这一时期的弊病的一个方面，从五十年代开始写作的更年青的一代诗人的角度来看尤其如此。

1081

现代主义诗人尽管是怀着一种爱恨混杂的矛盾心情，他们毕竟批评了资产阶级文化；而在二十世纪中期，他们的后继者们不仅放弃了文学上的野心，而且放弃了现代主义诗人对社会的批判态度。在《诗歌的现状》一文中，德尔莫尔·施瓦茨断言：“文化的净土现在是美国，而不是欧洲。”他还断定，“批判所有希望赖以存在的现实”——他指的是美国——“就成了批判希望本身”。他的话说明了冷战政治是怎样创造了五十

年代社会的步调一致、理性精神的衰退、以及鼓吹统一认识的政治学的。“通过服从社会制度达到崇尚家庭生活、笃信宗教、注重品行端正和享有安全的目的”（引自道格拉斯·T·米勒和马里恩·诺瓦克《五十年代》[1977] 一书）是施瓦茨“文化净土”的资产阶级思想的主要内容。新批评派的理论认为，诗歌创造了一片摆脱和超越历史的空间；但事实上这一理论本身反映了从历史中退出这一在社会中居于支配地位的愿望——这也是这种理论获得广泛响应的一个原因。

美国诗歌这时变得既脱离现实，又怡然自得在成为时代的一部分。这种自得，以及由此产生的危机，在詹姆斯·梅里尔、W. S. 摩温、艾德里安娜·里奇、彼得·维莱克、理查德·威尔伯的早期作品里最为明显，他们构成了美国二十世纪诗人的第三代。这一代诗人生于1920至1940年之间，他们成长起来的时候，1910年的诗歌革命已经成了遥远的过去的传奇。当他们开始写作时，这一代诗人听得见前面有力的脚步声：现代主义似乎气数已尽，然而其成就巍然矗立，如同文学上的拉什莫尔山。而二十世纪中期的诗人只给他们作出了怎样避免受第一代前辈诗人巨大影响的榜样。第二代最初的反应是趋向保守；他们依然墨守新批评派的陈规，但是，在从1930年开始的 1082 逐渐回归抑扬格和预定形式的过程中，他们建立起了自己的诗歌原则。他们被称为“新形式主义作家”。他们自认为完成了现代主义革命，但事实上他们却是重返传统，削弱了现代主义。

威严可畏的文学祖父们，令人失望的文学父辈们，经济上的繁荣，社会和政治上的保守主义，这些因素结合在一起，造成了五十年代占统治地位的温文尔雅的文学。文学同美国生活所有的领域一样，其基本原则已经固定下来了。解释现实的形形色色的理论和方法，设计未来的各种蓝图，不仅是不必要的，而且肯定是有害的。这一时代需要的是熟练而恭谨的艺术匠人——新的形式主义者，新的批评家和文学官僚，这些人可以为老问题不断提供新的答案。然而，尽管这一潮流居于支配地位，它的统治生来就是脆弱的。现代主义已丧失了生命力强劲的内核，现在已剩下一具外强中干的空壳。五十年代既然是一致主张艺术须是一片净土，那么就得拒绝表现许多迫切的社会现实，压制许多活跃的思想活动。在整个五十年代，我们都可以听到对这种种限制的低低的埋怨声——甚至像兰德尔·贾雷尔和罗伯特·洛威尔这些从限制中获得很大好处的诗人也有这种情绪。随着1957年诗集《英美新诗人》的出版，许多年青一代的诗人和他们的支持者都看清了他们这一代诗风的柔媚和纤弱。

新批评派的重镇《肯庸评论》和《西万尼评论》一类的诗歌机构可以拒绝承认或发表某些作品，但是却难以压制破坏活动。从查尔斯·奥尔森写下有影响力的《投射派诗》宣言（1950）开始，五十年代的地下活动十分活跃，产生了形形色色的理论、风格、诗歌社团、刊物和出版社。沿着德尔莫尔·施瓦茨平和的公园的边界，异端分子们结成了松散的阵线：垮掉派、自白派、黑山派、深层意象派和纽约诗派。尽管各派常常相互攻讦，但是他们在七嘴八舌抵制正统权威方面倒是彼此一致的。随着唐纳德·M·艾伦出版《美国新诗》这一选本（1960），诗坛中标新立异的先锋派变得清晰可

见，美国各诗派又掀起了一场酣战。

在五十年代末六十年代初，美国诗歌经历了一场创新力的新爆发，年青一代的诗人和一些老一代的诗人（引人注目的有约翰·贝里曼，罗伯特·洛威尔，查尔斯·奥尔森）都参与了其事。然而，改革派并没有被奉为一支解放的队伍，激烈的争吵随之而起，争论的双方都把彼此的对立简明地归纳为"精雕细刻"和"直白坦露"、"学院派"和"波希米亚派"、"文明"和"原始"之间的对立。诗歌格律是争论的焦点。新批评派和形式主义者提倡的抑扬格和预定形式被指摘为不合时宜和"自我封闭"，诗人们现在以救世军传教的热忱鼓吹"开放的"、形式自由的诗体。然而，对于格律的争论后面有一个更基本的不同看法：尽管异端诗人们被说成抵制所有的形式，实际上他们是迫切地想要找到一种不同的形式。虽然他们的风格和意见各不相同，但是他们中许多人都希望找到更具弹性的形式，以表现被正统作品忽视了的个人和社会经验的各个领域。

具体地说，这些诗人试图冲破以诗本身为目的的封闭空间，认为形式是时间性的，是一种过程。创作现在不受形式的牵制，成为了一种发现形式的活动。形式是在创作的过程中逐渐形成的。罗伯特·克里利说他的诗是"寻找、发现事物的途径，是认识事物的途径"；艾德里安娜·里奇则说："当我创作时，正在形成的诗本身激发了我新的感觉、新的意识"；约翰·阿什贝里指出一首诗的开头犹如"一扇门豁然打开，一片新的境界出现在眼前"。照这些说法，诗变得更加出自内心的自然冲动、更加不可预测、更加具体和直接，因此诗也就与未知的、变幻的现时空间重新建立起一种富于活力的联系。

为了维持这种联系，诗人必须时时抵御任何停顿、综合、完成的欲望。A·R·安蒙斯在《柯尔森斯河湾》中写道："我看见狭隘的秩序，局促的简洁，但是不愿/奔向那轻易可以得来的胜利；"他宁愿做的是"试图/让无秩序在秩序之中具有更大的支配力，让秩序有更开阔的视野，但是也喜欢/这视野摆脱我控制的那种自由，认识没有止境，/我不能完完全全地领悟任何事物，/明天一次新的散步就是一次新的散步。"这种新的诗歌理论强调的不再是营造秩序井然的整体统一，那只是轻易可以得来的胜利；而是强调对进行中的过程更有力的把握，强调临时秩序的那些时刻，那些顽强抗拒被纳入更大的整体的部分。"每一部分都自成一体"，罗伯特·邓肯着重地指出，"各个联结点并不是束缚而是解放了结构中的各部分。"作品并不是诗人拥有的私人财产；照邓肯的说法，作品具有"多面性"，用约翰·阿什贝里的话说，作品具有"多种旋律"——写作不受诗人的主观支配，对诗人而言是自发的。正如罗伯特·克里利强调指出的那样，"我是受到驱使去写诗的"。因此，尽管1960年以后抒情诗依然是诗歌创作的主流，其形式却已经变了。许多诗人反对抒情诗将瞬息万变的经验凝结成固定不变的形式的倾向。他们的抒情组诗描述想象活动在短时间内的变化、差异、停顿、跳跃和偏离主题的趋势。在罗伯特·邓肯的《章节》（1968—）和查尔斯·奥尔森的《马克西姆斯的诗》（1960—1968）之类的作品里，每一部分的结尾短暂地获得了解决问题的办法，但

立即又消失在诗人不能完全控制的流动的时间里。

1960年前后，诗歌理论的改变既建立在传统之上，又导致了对传统的重大修正。T. S. 艾略特和新批评派的批评家们不再具有权威了，但他们的成就并没有受到侵犯；在他们之后，没有哪一个诗人或哪一群诗人达到过他们那样的辉煌。美国诗坛不复存在权威，而是充斥着各种各样的理论和风格。在反抗的狂热之中，许多青年诗人把五十年代占统治地位的文学形式和体裁与“文学”本身等同起来，宣称自己与文学传统彻底决裂；在创作实践中，他们借鉴被正统的标准判定为二三流的作家提出的那些令人鼓舞的新的可能性。从这里对新诗学的描述中，可以看出这种理论与浪漫主义的机体说有着广泛的联系；尤其使人可以看出这种联系的是威廉·布莱克和瓦尔特·惠特曼这两位缺乏新批评派提倡的反讽自我意识的浪漫主义梦想家从次要的地位上升成为主要诗人。次要的现代诗人（埃兹拉·庞德、华莱士·斯蒂文斯和威廉·卡洛斯·威廉斯）变成了解放的榜样和中心人物，而当时并不重要的文学运动，例如法国超现实主义以及在其影响下形成的拉丁美洲诸种文学流派，则被深入地予以了探讨。

在整个五十年代，对立的力量都在发展，但是这些力量最早是通过垮掉派这一新的先锋派中最具挑衅性的一群诗人公开表现出来的。他们的运动可以追溯到1955年秋在旧金山“六画廊”举行的一场诗歌朗诵会。多年来一直是西海岸年青诗人们良师益友的肯尼斯·雷克斯罗思主持了这场朗诵会。朗诵者是艾伦·金斯堡、菲利普·拉曼夏、迈克尔·麦克卢尔、加里·斯奈德、卢·韦尔什和菲利普·惠伦。听众中有尼尔·卡萨迪、劳伦斯·弗林格蒂和杰克·克鲁亚克。除了格雷戈里·柯尔索和威廉·埃弗森之外，所有主要的垮掉派诗人都参加了这次聚会。那一晚上，金斯堡朗诵了他新作《嚎叫》，他的朗诵把诗会推向戏剧性的高潮。

不过，《嚎叫》并非一个愤怒的年青人自发性的流露。金斯堡写该诗时已经30岁，《嚎叫及其它的诗》(1956) 是他出版的第一本书，但在此之前他还写过两本书。紧迫的家庭问题妨碍了他的发展，然而他缓慢的成长在他那一代许多艰难地在正统文学的主流之外另寻途径的诗人中却具有典型性的。金斯堡梦幻般的意识使他从一开始就成了与正统文学格格不入的人。他最早的诗歌（后来以《愤怒的大门》[1972] 为名发表）以紧凑、有韵的诗节表现神秘的经验——其效果是夸张的。金斯堡的第二本诗集《空镜》(1961) 放弃了永恒世界，将注意力转向物质世界，并且用威廉·卡洛斯·威廉斯以呼吸的长度为节奏的办法来取代传统的韵律——这一次效果平平。然而在《嚎叫》里，金斯堡运用了惠特曼式的澎湃起伏的长句，将超验世界同物质世界相联结，将神秘体验与城市中的苦痛相融合。他的诗挟着愤怒和激情，去冲破种种束缚。许多初出茅庐的诗人读了这首诗，感到金斯堡表现了——因此也打开了——以前不曾表现过的或者被正统文学否认的领域。 1085

所谓“垮掉”就是被击倒，被打败；同时“垮掉”也是纯洁而神圣的体验。《嚎叫》描写的是身陷现代城市生活的痛苦，这种折磨却又使受苦难者获得了一种超验的

想像力；失败因此变成了神圣的经验。"诗歌不使任何事情发生" W. H. 奥登在《纪念 W. B. 叶芝》(1940) 一文中如此写道；五十年代许多疲倦的诗歌都认为除了其本身之外，诗歌不仅不能、也不应该使任何事情发生。《嚎叫》第二部分试图驱除"莫洛克神"——吞噬青年的社会压抑和机械意识之神。该诗第一部分深切地哀悼被莫洛克神追害的游民、罪犯、疯子和持不同意见的人。金斯堡重拾惠特曼关于诗人是美国诗歌的预言者的观念，并且由于他比一百年前平静的惠特曼面临更多的挣扎，他成为了一个愤怒的社会预言家，他的诗是对社会的抗议。

面对摧残人的社会制度、非个人化的文学理想和谨小慎微的艺术技巧，金斯堡力主率真的自我表现和流露的创作。金斯堡受杰克·克鲁亚克《自然流露的散文之要义》(1957) 一文的影响，提出要让作品直接表现他的个性和情感，例如，他宣称在吸毒的迷幻状态之中写下了《嚎叫》第二部分，并且以后"几乎一字不易"。吸毒、发狂、以及各种极端的体验被用来摆脱日常的意识、进入幻想般的意识。爵士乐被视为即兴诗仿效的榜样。垮掉派的反叛首先是在诗的朗读上，这倒是恰当的，因为金斯堡的理论作为一种直接表现的诗学，强调诗歌的口头功能，吸收通俗口语入诗，而这正是艾略特告诫诗人们要避免的。《嚎叫》把狂热的言辞和街头巷尾的俗语揉合在一起；该诗还表现了各种语气——狂乱的、愤怒的、愚蠢可笑的——这一切在当时都被认为不属于文学表现的范围。

垮掉派诗人大胆地把神秘的经验、对政治的感受和生理上的欲望融汇在一起。性欲和生理上的体验在此之前通常是被排斥在德尔莫尔·施瓦茨的"公园"之外的——这是"公园"如此平静的一个原因。垮掉派诗人试图让美国诗歌的肉体复活。性，有时还有"离经叛道的"同性恋行为，被大胆直率地加以描写。诗人生理意义上的存在融入了诗歌本身，融入了以作者的呼吸长度划分的诗行。在《嚎叫》里，衣服被剥光，肉体赤裸出来接受痛苦的体验，而这些体验虽然使肉体受苦，最终却让它具有了洞察力。在威廉·埃弗森、迈克尔·麦克卢尔和加里·斯奈德等诗人的作品里，对肉体的探索变成了原始主义或自然神秘主义的一部分。

1086

在生活方式和写作风格两方面，加里·斯奈德与金斯堡非常不同。斯奈德年轻时学习过东方语言，当过伐木工和护林员，曾在加利福尼亚的荒野之中作长途徒步旅行，以后在日本的禅宗寺院里学习了几年。金斯堡是一个怒气冲冲的城市弥赛亚；斯奈德则是一个孤独的乡村冥想者。金斯堡是疯狂的、自我暴露的、愤怒的，敏感的；而斯奈德是节制的、退守的、容忍的、沉思的。在《嚎叫》里，金斯堡写下的诗行委蛇、繁杂、移动迅速、常常有联想的跳跃；斯奈德在《防波堤的乱石》(1959) 和《神话与经文》(1960) 中的句子却十分短促、简洁、移动缓慢、小心地避免具体细致的自然观察。如果说金斯堡的诗兼取瓦尔特·惠特曼和安托宁·阿尔托的特点，斯奈德的诗则兼具埃兹拉·庞德和亨利·梭罗的风格。

斯奈德表露自我的步骤是有条有理的、有节制的、甚至是传统的，并且他要达到的顶点是一种静谧安宁，不是金斯堡那种痛苦和欢乐交集的自我崇拜。然而两人都寻

求神秘的启示，两人都接受了有强烈政治色彩的宗教观念，两人都驳斥把诗人视为文人的看法。金斯堡说只有想像自己并不是在作诗，而是在写一种更亲密的文字（例如一封给好友的信函），他才能够动笔顺利地写作《嚎叫》。斯奈德同样也认为“诗歌不是写作或者著述，”而是更具基本人性的，甚至是无须用文字表达的某种东西。金斯堡心目中的诗人是圣经中的先知，斯奈德则认为诗人应是萨满教部落中的巫师，遵循古代口头表达的传统，把“呼吸，声音，出神人化的状态”作为表现手段。垮掉派诗人是青年诗人中反对文学传统的激烈的一群，然而我们从金斯堡和斯奈德两个迥然不同的诗人身上看到，他们之所以对文学嗤之以鼻，是因为他们希望从文学中学习到更多的东西，而不是更少。

同垮掉派诗人一样，自白派诗人也拒绝与五十年代的正统文学同流。不过，如果说垮掉派是冲上街头筑起沙垒的革命者，那么自白派，包括约翰·贝里曼和罗伯特·洛威尔之类信奉新批评派原则的诗人，发动的则是一场更象宫廷政变的运动。虽然自白派在交往上和思想意识上不及垮掉派彼此那么接近，但是他们都认为创作的过程是 *1087* 一场痛苦的自我暴露，直接表现了个人的、并且常常是极端的体验所引起的迫切情感。人们常常认为罗伯特·洛威尔以他的自传体诗集《人生研究》（1959）开创了这场运动；但是金斯堡的“率真坦露的诗学”和《嚎叫》的自白调子已经是这场运动的预兆，约翰·贝里曼早在1955年就开始动笔写他的《梦幻之歌》（1964—1969），W. D. 斯诺德格拉斯于1957年发表了《心针》（1959）的一部分，安妮·塞克斯顿在1958年成为洛威尔的学生之前就写成了《去精神病院，半途而归》（1960）的大部分。受到洛威尔和塞克斯顿两人影响的西尔维亚·普拉斯数年之后以她死后出版的诗集《阿丽尔》（1965）加入了自白派诗人的行列。自白派运动缺乏领袖人物，没有地理上的中心，也没有响亮的宣言，因些它不是一场在共同的诗歌纲领指引下形成的文学运动，而是一群各自独立的诗人在大致相同的一段时间里沿着相似的路线写作的结果。

这些诗人一致的地方是他们都反对新批评派关于诗是面具的理论。在《普鲁弗洛克的情歌》中，T. S. 艾略特描写了一个想要挣脱自己的社会面具、想要敞开“真实”自我、但是又做不到的戏剧性人物。在《拉扎勒斯女士》（1965）中，西尔维亚·普拉斯直接运用她自己自杀未遂的经历和愤怒的情绪，斥责那些重新塑造她的社会个性（“一个面带微笑的女人”）的医生；她在诗的结尾处敞开了自己昂扬热烈的、怀有报复心的——“真实的”——自我。在普拉斯的诗中，诗人与诗、诗与读者之间的距离——审美上的距离——被消除了。正如她在《拉扎勒斯女士》中嘲讽的那样，写作是“一场盛大的脱衣舞”；安妮·塞克斯顿则说：“我没有隐瞒我的任何心思”。自白派诗人并不运用相互抵消的反讽，而是提倡坦率得近乎野蛮的自我暴露。

事实上，意在戕害自己的暴力对于许多自白派诗人来说，并不仅仅是一个常常加以运用的主题，而是达到创造力的途径。对西尔维亚·普拉斯来说，“血液的喷射就是诗”；《梦幻之歌》是“亨利的皮肤……贴在一堵堵不同的墙上”（贝里曼引用了从戈特

弗里德·贝恩的一段文字："我们用自己的皮肤作墙纸，然而我们不会赢的"）；塞克斯顿则把弗朗兹·卡夫卡的话加以意译："一首诗应当是一把斧头，用来劈开我们内心冻结的冰海。"她认为基督是这一模式的原型，因为他"完成了最伟大的自白，我是说以他的肉体。"在《嚎叫》中，金斯堡也有类似的倾向，他想像他的诗是从自己身体上"砍下来"的一部分。这种观点认为，一首诗并不是语像，而更象是从诗人身体上割下来的一块肉——诗的好坏并不是以它精致的美、而是以它的真实作为标准。

西尔维亚·普拉斯在谈到罗伯特·洛威尔和安妮·塞克斯顿对她自己的作品的影响时说，她被"他们在非常严肃的、非常个人的情感方面取得的重大冲破所激动，而 1088 这些领域我一直觉得多多少少是禁忌之地，不敢涉足。"不过，自白派还不仅仅反对把诗视为面具的观念，同时也反对五十年代更广泛的社会和文学方面的禁忌。安妮·塞克斯顿参加第一个诗歌讨论班时，授课的教师说她描写疯人院的诗不是"一个恰当的诗歌主题"；但是她坚持"向内心审视，尽管这是社会所蔑视的"，她拒绝美化或者以温和的笔调描写她看到的事物。自白派诗人探索的是主流诗歌传统排斥的生理和心理上的体验——疯狂、自杀、乱伦、仇恨、吸毒、外科手术、手淫、月经。塞克斯顿更是以一种令人耳目一新的直率来描写女性的身体。现代主义革命的状况可以通过T.S.艾略特和阿伦·泰特对罗伯特·洛威尔的《人生研究》的不同反应窥见一斑：艾略特赞扬洛威尔的诗，并且让他的费伯和费伯出版社印行洛威尔的作品；而泰特则说这些诗"个人色彩太重"，因此没有任何"发表的必要性或文学上的价值"，泰特建议洛威尔不要发表这些诗作。

泰特还惋惜洛威尔未能向一种"象征的结构"发展，不满洛威尔使用的"自由诗体"。但是当时洛威尔感到他早些时候的诗作中的象征主义——《威利爵爷的城堡》（1946）和《卡瓦诺家的磨坊》（1951）——在情感上把自己包裹得太紧。洛威尔开始写《人生研究》时也是使用严谨的形式，例如其中《洛威尔舰长》一诗最初是以"非常严格的四音步双行体"写成的。但是"这种墨守成规的做法似乎恰恰破坏了情感的真诚，一切都成了修辞的把戏；严格的诗歌规则说，'我就是一首诗'"。金斯堡开始写作时就决定不写象诗的文字；而洛威尔最初写的诗念起来却是太象诗了。两人最后都走出了当时普遍接受的文学表现范围；两人（同其他垮掉派和自白派诗人一道）都是通过采用自由的诗歌形式来做到这一点的。

对这些作家来说，敞开自我产生了开放的文学形式。安妮·塞克斯顿在谈到她的艺术信条时，曾有一段极端的声明："把清规戒律拿走，只给我留下此时此刻这一瞬。"西尔维亚·普拉斯的诗集《巨人》（1960）里的诗"韵脚和音步设计精细，""写得很慢，几乎每个字都查了同义词典和字典，"而《阿丽尔》里的诗，照普拉斯的丈夫特德·休斯的说法，是"飞快地写下来的，就象是她在笔录他人的口述一般，她不理会音步的安排和韵脚，只重视节奏和诗歌奔涌的力"。迅速、即兴式的写作减少了作者的社会和文学意识的干扰，使他们能够长驱直入，达到自己的无意识；自白诗因此是一种自我发现的过程，诗人最后暴露出来的是他们一直没法不让自己认识到的思想。对这样一

些作家来说，不具有自己的个性或者讲究文学性是一场灾难，甚至就是表面上如此也是非常有害的；形式必须是藏而不露的，必须是“自然的”。自白派诗人更关注的是直抒胸臆而不是形式产生的效力。他们不为严格的理论框框所限制，在固定的形式面前，显得灵活自如，不受拘束。W. D. 斯诺德格拉斯的《心针》是以音节数为格律的；安妮·塞克斯顿和罗伯特·洛威尔在他们整个写作生涯中，则是时而采取“封闭的”形式，时而运用“开放的”形式。约翰·贝里曼的《梦幻之歌》中个别的诗韵脚和音步安排精细，以八行为一节，而罗伯特·洛威尔的《笔记本》(1969—1973)则是由一些十四行诗组成的——不过贝里曼和洛威尔让这些“局部”有规则可循是为了发展篇幅更长的、不受拘束的自传性质的整体。 1089

从当时的历史背景来看，自白派诗人是一群敢冒风险的创新者。但是就他们对文学形式的态度来说，自白派诗人们并不象艾伦·金斯堡或查尔斯·奥尔森那样勇于创新；他们也没有误入极端的“反艺术”之途。罗伯特·洛威尔希望他的诗具有“相片的长处，而没有艺术所有的虚饰”，西尔维亚·普拉斯则认为自己的诗不是“内心的呐喊”，而是“控制和操纵生活体验”的尝试。同其他自传性作家一样，自白派诗人选择、重组、甚至杜撰自己的生活的经历，这部分地是为了美学上的需要。安妮·塞克斯顿直率地承认她有时在诗中虚构“事实”；罗伯特·洛威尔也是如此，并且他还说“读者会相信他们读到的是真实的罗伯特·洛威尔”。自白诗——例如西尔维亚·普拉斯的《爹爹》(1965)——常常让人感到诗人受到压抑的情感向上奔涌。他们对于痛苦的体验如此深切，读者们常常会觉得运用美学的标准去评价会大大贬低这些作品的意义。然而，如同洛威尔所指出的那样，对自白派诗歌的这种种感受正说明了诗人艺术的力量。如果自白派诗人致力于消除艺术与生活之间的差别，那么他们也知道这种直接性本身就创造出了有魅力的艺术幻觉。

自白派不同于垮掉派的是他们对当代诗歌产生了广泛而深远的影响——这是通过制造出一种可以自由表现个人情感和使用自传性主题的气氛来实现的。许多受他们影响的诗人所持的观念与他们却迥然不同。例如詹姆斯·梅里尔在他的《第一部诗集》(1951)和《千年平静的乡村及其他》(1959)中创造了一种生硬、讲究修辞的风格。梅里尔对于诗歌技巧的兴趣一直比暴露内心隐密的欲望更大。对自白派诗人来说，礼俗是应当丢弃的社会面具；而在梅里尔看来，礼俗是“自然的情感，是与生俱来的技巧”。不过，他的《水街》(1962)和《日与夜》(1966)中还是充满了自传性质的内容，其中的情感是他早年的作品所缺乏的。自白诗取得的突破对女性诗人尤其有启迪的作用。诗是面具的观点间接地表明想像力是超越于个性、历史、种族和性别之上的；但是这种理论在证明创造活动可以摆脱主观偏见的同时，实际上也使关于个性、历史、种族和性别的相当狭隘的观念约定俗成，变得僵化了。当女诗人们戴上一付面具，特别是当这付面具是男性所造时，她们无疑是自我异化。艾德里安娜·里奇的《世界变了样》(1951)和《金刚钻刻刀》(1955)里那些雅致、技巧精细的诗使她以一个可靠而恭谨的公民的自我形象加入了德尔莫尔·施瓦茨公园里主要由男性组成的散步人群。 1090

在诗集《儿媳的快照》(1963)的标题诗中，她开始探索和表现自己的女性意识，但也只是在诗歌中创造一系列女性人物来实现这一目的而已。而在《生活的必需品》(1966)，《零星诗稿》(1969)和《决意求变》(1971)里，里奇直接利用她自己的经历，在她所感受到的男性语言之外另寻表现的途径。穆里尔·鲁凯泽曾在《俄耳甫斯》(1971)一诗中宣布"不要再有面具！不要再有神话！"她说出了许多当代女诗人想说的话。

在《发烧103度》(1965)里，西尔维亚·普拉斯把自己描绘为一个"纯洁的处女，象乙炔一样，"她的怒火最后只是烧尽她自己；艾德里安娜·里奇在《愤怒的现象学》(1973)里写道："白色的乙炔气/汩汩从我体内升起./毫无阻碍地溢出/准确地向真正的敌人冲射而去"。艾德里安娜·里奇修改了西尔维亚·普拉斯的比喻，用对于社会变化的一种愤怒的洞察取代了诗人的自我毁灭；用一首政治诗取代了自白诗。自白派诗人们认为社会自我是异化和死亡的自我，因此他们试图掘出埋藏在剥夺人感知力的社会习俗之下的核心自我。对他们来说，只有内在的自我是可以认识的，可以与之交流的。照安妮·塞克斯顿的说法，"表现内在生命的诗能够达到读者的内在生命，在一定程度上这就象反战诗不会制止战争一样"；W. D. 斯诺德格拉斯认为"家庭和爱情生活中的问题引起的人们的焦虑比记载于历史书中的所有战争、饥荒、压迫和其他事件真实一百倍"。这里的关键并不是塞克斯顿和斯诺德格拉斯正确与否，而是他们把个人与社会割裂开来，把艺术与历史割裂开来。当自白派诗人谈到历史时，他们只是把历史事件作为个人危机的比喻。比如西尔维亚·普拉斯在诗中提到大屠杀时就是如此。

垮掉派和自白派都抵制五十年代的许多诗歌基本理论；他们这样做使人的基本情感和体验重新回到美国诗歌之中。然而，这两派诗人都未能完全地超越历史环境去思考自己的方向。与许多同时代的作家一样，这两派诗人都是通过反对新批评派的美学来增加自己的活力。更重要的是，他们都不接受固定形式的观念，以及为这些观念提供依据的关于想像力具有超越性的界说。这两派诗人都与世俗的时代、与历史格格不入。自白派的倾向是退回到内在的自我里去；垮掉派则是退回到宗教的想像之中。这两条途径对日后的美国诗歌都产生了影响，但是在五十年代，这两派诗人也使他们的追随者们同他们一起逃避历史。

1091

自白派诗人探索心理上的创伤，寻求情感上的宣泄；黑山派诗人则主张以生理上的意识作为诗歌形式的革命的基础。黑山派不仅对五十年代在社会传统方面的循规蹈矩和在文学上的畏缩作出自己的反应，而且还对西方思想和文学的重建提出了自己的展望。他们雄心勃勃，斗志昂扬，常常以先知的口吻写诗，并且彼此联系紧密，在理论上有共同的纲领。查尔斯·奥尔森是他们充满活力的中心人物，也是黑山派的主要缔造者。黑山是北卡罗来纳州西部一所小小的实验学院的名称；奥尔森在1951至1957年之间在那里任院长，罗伯特·克里利和罗伯特·邓肯在黑山任教，他们的学生中有爱德华·多恩、罗伯特·凯利和吉尔伯特·索伦蒂诺。保罗·布莱克本、拉里·艾格

纳和丹尼斯·莱弗托夫虽然从未到过黑山学院，但是也成为了黑山派的盟友。罗伯特·克里利任《黑山评论》编辑；他认为《肯庸评论》一类新批评派刊物上发表的文章"质量降低实在象是为了同道的情谊而刊登文章造成的"，因此他要办"一种完全致力于表现一个人自己的信念和探索的杂志"。《黑山评论》成为了五十年代先锋派文学的一个重要的发表阵地，例如，这份刊物推出过一期垮掉派作品专号。

在一次布兰代斯大学诗歌朗诵会上，查尔斯·奥尔森被他的听众"大大地触怒了"，他吼叫道："你们这些人太有文化了，我不想再给你们读下去。"艾伦·金斯堡和罗伯特·洛威尔通过拒绝写读起来太象诗歌的作品使美国诗歌重新有了活力，而奥尔森不仅仅是不满人们普遍接受的文学定义，他也不满文字结构本身——句法和逻辑范畴——这些东西让西方人脱离了自己不洁净的、然而生命力旺盛的生理本原。奥尔森常常引用赫拉克利特的格言："人总是疏远最亲密的事物。"所谓最亲密的事物是（或者说应该是）生理上的直接感知力，当我们把它划分成彼此分离的逻辑范畴时，我们就与之疏远了。对奥尔森这样一个阿尔弗雷德·诺恩·怀特赫德的过程哲学理论的热情推崇者来说，现实就是过程——流动的、持续不断的、多层次的过程，而诗人的任务则是发现"一条通往"现实的"道路"，而不是与现实"背道而驰"。

罗伯特·克里利和罗伯特·邓肯所体验到的这种能量既是一种语言中的能量，也是一种物质现实中的能量。例如，邓肯在《神话的真理和生命》（1968）中写道："在谈到一件事物时，我就求助于它的名称，而名称替我讲述了我本想自己讲的故事。"无论这种能量是在哪里发现的，对于这些诗人来说，危险在于控制它，在于施加奥尔森所说的"对它太强的掌握"。在社会方面，这一观点不仅促成了对于现代工业主义、资本主义和帝国主义的检讨，也促成了对于抽象意志本身——西方人对统治权力的追求——的检讨。在文学方面，这一观点推动了对于艺术就是支配这种看法的批判，尤其是推动了对于使用固定的或者"封闭的"形式的批评，也推动了对于奥尔森在他著名的《投射派诗》中所反对的"干扰自我的抒情倾向"的批评。在社会和文学这两个方面，人都企图摆脱此时此刻，把自己同它的能量相隔离，以求控制这种能量，而结果却是使自己和自己的语言同生命和力量的源泉相脱离。 1092

黑山派诗学也对西方把艺术视为摹仿的传统提出批评。查尔斯·奥尔森在《人类宇宙》（1965）里把两种语言区别开来："一种语言是此时此刻的活动，另一种语言是对此时此刻的思考活动"；作为"此时此刻的活动"，诗歌语言不是描述性的或摹仿性的，不是间接的、肤浅的、而是现实本身，因此具有本体的充盈。正如丹尼斯·莱弗托夫所说的那样，一首诗"不是间接的知识，而是现象"。因此，查尔斯·奥尔森在《投射派诗》中提出的"开放性"诗学主张把自我和诗歌置于此时此刻之中，置于一种不会削弱其能量或者危害其特点的关系之中。用奥尔森的话说，诗的自我"加入到更大的力之中"，或者用罗伯特·邓肯的话说，诗的自我进入了"我们可以参与其间但没有支配权、我们在其间驱使事物同时也被事物所驱使的这样一个思想和情感的世界"之中。垮掉派和自白派作家提倡的率真坦露的诗歌理论为奥尔森所吸收，照他的看法，投

射派诗人仍然应当在每一时刻各种未知的力面前暴露自己，敞开自己。罗伯特·克里利回忆他刚开始写作那段时间时说："我当时总是先考虑写作的形式，然后再考虑写作的内容，而内容实际上是可以决定写作的形式的，"他似乎是害怕自己控制不了内容。但是克里利以后逐渐明白了写作就是"尝试着去发现与自己正在陈述的内容相适应的形式"——这就是奥尔森称之为"此时此刻的行动"。克里利承认他的这一体会是在《投射派诗》一文的启发下获得的。

奥尔森的理论的实际目标是为美国诗歌在思想的、情感的、生理的体验方面开拓出一片广阔而丰富的天地，而这种种体验在主流文学看来是不重要的或者是危险的。罗伯特·克里利指出，奥尔森创造了一种"心智不受意图和目的的约束，独立显示自己的活动"的可能性；罗伯特·邓肯则说："我以不懈的专心去捕捉在漫不经心之中浮上心头的思想情感，我的诗歌的形式就是在这种时候逐渐形成的"。阿伦·泰特等人在创作中并不注意这种"漫不经心"。诗人开放的态度最关键之处在于他们对思绪的间断、离题、联想的跳跃、偶然中出现的双关、词源上的暗示保持一种宽容的态度——也就是当作品突然反过来向作者说话时作者表现出的宽容。罗伯特·邓肯深信捕捉每一时刻变幻的能量十分重要，因此他的原则是作品一稿而成，不再修改；在奥尔森的诗中，插入语是开放的，而不是用括号紧紧限制住——因为没有一个主要的方向可以返回。邓肯写道：新批评的美学原则"抽去了理性事物充盈的非理性背景"——而邓肯则是把这种背景置于他自己创作的中心。

1093

如果说一首诗是一个"此时此刻的行动"，它也是一个身体参与的行动。奥尔森最重要的贡献之一就是他让人的身体重新在美国诗歌中发挥作用。他拒绝把想像与作为想像力源泉的身体器官分割开来，这是他怀疑逻辑和文字的一个原因。垮掉派和自白派都从新的角度强调生理上的体验，但是他们强调的是身体上的痛苦，并且将其作为他们诗歌的主题；奥尔森则使艺术创造成为一个生理过程。在《投射派诗》一文中，他认为诗行不是以重读和非重读音节来划分，而是以诗人写作时的呼吸节奏来确定，这样就把作者身体的节奏融入了诗的韵律结构之中了。

用奥尔森的话说，这样的诗具有"高能量结构"，然而就是这样的结构也不能充分表现生理上的直接感知力。无论语言怎样充分地记录从意识的边缘涌入诗中的思想感情，无论诗的形式如何变幻流动，无限的意识还是要受到有限的语言的制约。罗伯特·邓肯也许是黑山派诗人中对这个问题认识最深入的人，因此他寻求一种"不断再造的结构。/被毁掉。/又重新建造。"脱离自我封闭的抒情诗，转而采用开放自由的抒情组诗成为了这一派许多诗人的必然倾向。在邓肯的《韵的结构》(1960)和《章节》、奥尔森的《马克西姆斯的诗》和克里利的诗集《诗作数首》(1969)里，各首诗单独构成了一个个临时的整体，然后它们又融汇成一个更大的整体，在其中每一首诗只是一个部分。

尽管奥尔森蔑视文学，尽管他的诗表现出一种生理上的力，他自己却不仅有学问，而且还是一个彻头彻尾的书虫，他的理论也是在博采前人学说的基础上形成的。他通

常并不隐瞒自己受到过哪些作家的启发，他指出自己受庞德和威廉斯的影响时并不难为情；他的开放诗歌理论也是从他阅读爱默生和惠特曼时接触到的诗人是中介这一浪漫主义观念衍生而来的。然而给奥尔森以影响的作家都是1950年的美国诗坛不重视的人物。奥尔森的成就之一是使人们承认这些作家的作品是经典之作，使他们加入主要作家的行列。黑山派对于第一代的现代主义作家庞德和威廉斯、第二代的奥本和朱科 1094 夫斯基的重新评价向当代诗歌显示了以艾略特和新批评派为代表的反传统潮流之外另一种具有生命力的现代主义。而且，奥尔森强调他的理论是为了"运用"，不管其是否具有独创性，他的《投射派诗》都是有影响力的作品。

深层意象或超现实主义诗人认为垮掉派造成的激动枯燥无味，自白派在揭示心理时耸人听闻，黑山派对于技巧盲目崇拜，因此对这三派以上的种种弊病都加以批驳。他们在彼此交往上不及对立的当代各诗派成员密切，在思想上也不及他们相互接近，然而他们与同时代的作家有共同之处，那就是与艾略特为首的现代主义相决裂。罗伯特·布莱是属于这一派的诗人、编辑和理论家。他的论战文章给予了高尔韦·金内尔、W. S. 摩温、路易斯·辛普森和詹姆斯·赖特等人以启示。虽然他说英美现代主义"方向错误"，但是他并不象奥尔森一样对重拾被忽视了的英美现代主义大师们的衣钵有兴趣；他走出（在他看来）狭隘的局限去发现"表现无意识的深层意象的现代诗。"在他的心目中，这种现代诗主要是西班牙和拉丁美洲的超现实主义诗歌，特别在费德里克·加西亚·洛尔卡、巴勃罗·聂鲁达和塞扎尔·巴列霍的诗。

同他激烈反对的许多理论家一样，布莱的理论是以分离公众与自我、社会与个人为开端的。社会是工业资本主义、帝国主义意志和抽象理智的领域；这是一个"死亡的世界"。这种对社会的看法同金斯堡和奥尔森的观点相近。不过，奥尔森是力图通过排除情感题材的"抒情干扰"来复兴西方意识和创作；金斯堡则是痛苦地忍受城市的压力，继而发出抗议社会的"嚎叫"；而布莱主张在乡村静谧的孤独之中进入"内心深处"——这是他的"生命世界"。因此，在布莱的《雪地里的寂静》(1962) 和赖特的《树枝不会折断》(1963) 里，诗人遁入自我，但不是象自白派诗人那样去探索个人心灵的历史，而是表现走向自我超验的精神历程。在这方面，布莱和赖特受到第二代的美国现代诗人西奥多·罗特克相当大的影响。

在一篇评论赖特的文章里，布莱不满地指出，在五十年代的美国，诗歌被认为是"翻过一堵墙，进入一片封闭的领域"，或者说是进入平静的公园。垮掉派的做法是起而拆除围墙；深层意象派则是低头向下寻找洞穴——某些古代原始生命可能继续在里面生存下来的隐密的洞穴。在布莱和赖特的诗中反复出现的洞穴是无意识的意象，这是神秘的精神和直觉能量的源泉，是想像力神圣的基础。正如布莱在评论加西亚·洛尔卡时所说的那样，"创作一首诗"就得"爬出［诗人］自己的世界，进入一个更广阔的世界"。其结果是"跳跃"和"意象"诗的出现（"跳跃"和"意象"是布莱的两个 1095 重要术语）。

按照布莱的说法，深层意象派和意象派有根本的不同。他争辩说，意象派"基本

上是‘图画式’的”；图画和意象之间的区别在于后者“不能从真实的世界临摹而来，也不能还原到真实的世界中去”。意象主义是模仿的；布莱的理论是反模仿的；他的意象是直接出自于“想像力的动物”。模仿则是屈服于死气沉沉的公众世界。因此，布莱谴责现代人“不信任内在的世界，而是信任客观的、外在的世界”。创作不是反映内在世界，而是在它周围跳跃，产生令人吃惊的联想、比喻性的变形，这样，“意象就从事物的束缚之中释放了出来”。例如，当赖特说到“一片暗色树叶的/过道”或者“风中的/大教堂”时，他并不是在创造视觉形象，而是在作想像上的跳跃——从“树叶”跳到“过道”，从“风”跳到“大教堂”。深层意象就是跳跃，就是运用直觉、信任无意识，就是有生命力的想像世界里的动物。

然而，深层意象派诗人向内转并不仅仅是退入内在的自我；那样做就等于用洞穴的壁取代公园的墙。事实上，洞穴的意象常常变形为隧道或过道，阴暗、深长的通道。这些诗人更多地不是运用弗洛伊德的理论，而是吸取荣格的观点来思考无意识的，他们认为无意识是一条通往集体和共有意象与情感的途径。向内的历程也是超越自我、走向与万物息息相通的历程，走入肉体和自然世界的历程。“如果你一直深入地走下去，你最后就不再是一个人”，金内尔说，“你会变成动物；如果你再深入地走下去，你会变成一片草叶，最终可能成为一块石头”。在布莱看来，诗人“能够感受到世间一切生物的相互依存，并且渴望将它们载入诗作之中”。精神被物质化了，物质事物则被精神化了，这正是布莱的《身体周围的光》（1967）这一标题所意味着的；诗本身就变成了神秘的身体：“诗作者最本质的生命远远地延伸出去，进入黑暗之中，这诗是他的整个身体，用他的耳朵、指头、头发去观察、去感受”。

并且，同垮掉派一样，深层意象派在强调想像力的同时，也有自己的政治主张。布莱抨击过五十年代的诗歌，指责其缺乏革命的政治见解，因此他自己不会用神秘主义的赫耳墨斯神智学之类的思想来代替新批评派的美学。在六十年代后期，金斯堡、邓肯、莱弗托夫、洛威尔、里奇和其他许多诗入都在作品中直接触及越南战争和人类对自然环境的破坏等政治问题。超现实主义常常是关注政治的，而效法他们的深层意象派在这方面更是极为活跃。布莱创建了“美国作家反越战协会”（1966），并且从他得到的国家图书奖奖金里拿出钱来捐赠给抵制征兵的一个组织（1968）。他在《母亲终于露出了牙齿》（1970）里愤怒地谴责战争；赖特在《献给 W. S. 卡彭特的一首狂放的战歌，1966》中以奇幻的反讽来刻画战争的恶魔般的力量；金内尔在《死者将要复活获得永生》（1971）中以辛辣的讽刺声讨战争；摩温用冷峻简略的语言在《虱子》（1967）中的《亚洲人正在死去》等诗里描绘了世界末日的荒芜。所有这些诗人都是关心政治的，他们强调人的内在的倾向并没有妨碍而是促进了他们对政治的关注；无意识变成了用来评估现实的伦理价值的基础。

然而，当这些诗人窥探无意识的深处时，他们所看到的景象绝不是彼此相同的。在布莱和赖特发现原始和谐的地方，金内尔和摩温找到的却是分裂和破坏这些原始的冲突。金内尔恶狠狠地主张“要取得突破，找到神圣的、更带血腥味的语言”。在诗集

1096

《身体爵士乐》(1968) 中的《豪猪》和《熊》这一类诗中，对于宇宙的洞察是通过一个痛苦的自我毁灭过程、通过与动物的生命剧烈的融合获得的，而在这一过程中，诗人既是受害者也是施害者。W. S. 摩温和金内尔一样，常常想像与动物神秘地融为一体。但是他讨论的不是激烈的、血腥的融合，而是与自然生物无声的存在保持距离的必要。摩温也揭露对野生动物的社会暴力，但是他还认为语言和语言占有他物的强烈欲望也是社会暴力的一部分。诗歌并不是象布莱和赖特认为的那样，能够提供一种救赎的语言，使失去的世界重新出现，从而医治诗人（和社会）的创伤。在《移动的目标》(1963)，《虱子》和《扛梯子的人》(1970) 里，摩温的非个人化的声音、精炼的语言和令人倾倒的简洁几乎使抒情诗走人寂静。即使如此，诗人依然是孤独的，是与外物疏远的；他的诗神是"分裂——痛苦的母亲"。

在 1960 年左右，布莱、金斯堡和奥尔森是美国诗歌最主要的解放者。他们不仅以自己的作品示范，也通过煽动性的书评、论文和宣言来破坏社会公认的榜样，来树立新的样板，最终达到激励同时代作家的目的。就是那些不信服他们的具体理论的诗人也认为他们促成了一种活泼的冒险气氛。但是这些反对者的气势和认真的态度也为创新的诗人们造成了一个问题。这一时代的文学论战——"学院派的"和"实验性的"、或"封闭的"和"开放的"诗歌的对峙——十分激烈，这使双方的立场都变得死板和简单化，因此也就缺乏变得复杂一些、进行自我怀疑或改造的机会。这样一来，先锋派就可以迅速地向前进，找到自己恰当的位置，或者向早已坍塌的墙发起攻击（这一点先锋派在六十年代末实际做到了）。此外，布莱、金斯堡和奥尔森都因提出直接表现的理论或开放性的观念而陷入了一个错综复杂的窘境：他们都是反对理论的理论家，他们事先设计的公式约束了从理论上说应当是在没有中间媒介阻隔的时刻由自发的思想情感去表现的东西。 1097

纽约派是他们那一时代最具有自我意识、最不墨守某种理论的诗派。他们最不容易受这一类事与愿违的批评方法的影响，这主要是由于他们自己不断地制造同一类东西。这一派中有约翰·阿什贝里、巴巴拉·格斯特、肯尼思·柯克、弗兰克·奥哈拉、詹姆斯·舒梵勒等人。与同时代的许多作家一样，纽约派诗人抵制新批评派的社会和语言原则。阿什贝里回忆他在四十年代末开始写诗时的情况时说道，"事实上当时在这个国家没人写实验性诗歌"。但是纽约派不是致力于建立一种不同的理论，而是向囿于一己之见的这种现象本身提出质疑。"求变就是爱"，奥哈拉写道。他反对爱就是责任义务这种普遍的看法，主张爱是运动的、不稳定的、变化的。纽约派，尤其是奥哈拉和阿什贝里，在摆脱了各种理论约束之后，创作出了美国五六十年代一些最大胆的实验性诗歌。

威廉斯和惠特曼对于奥哈拉，就如同华莱士·斯蒂文斯对于年青时代的阿什贝里一样重要，但是在文学上给予他们最深刻影响的则是法国的达达主义和超现实主义。奥哈拉的《复活节》(1952) 和《第二街》(1953)，阿什贝里的《网球场誓言》(1962) 这一类十分不连贯的作品就是与达达主义和超现实主义一脉相承的。不过，阿什贝里指

出："也许现代绘画和音乐绘画给予我的影响更甚于诗歌"，他这番话用在纽约派其他许多诗人身上也是合适的。阿什贝里同奥哈拉一样，"受到约翰·凯奇的音乐的感染。凯奇的音乐有大段的间歇，在这寂静之中，可以听见周围环境的嘈杂之声，也许在乐曲后面的段落里这些声音会被照样演奏出来"；凯奇将偶然的成分纳入音乐之中的作法同纽约派诗在五十年代初最重要的榜样抽象表现主义画家一样，把超现实主义关于无意识的写作的主张又向前推进了一步。

奥哈拉和阿什贝里两人对绘画都有相当的理解和浓厚的兴趣。两人都曾以具体的绘画作品为题作过许多诗。奥哈拉曾任现代艺术博物馆馆长，他是一个多产的艺术评论家，还同诺曼·布卢姆、拉里·里弗斯等艺术家一起从事过一些诗歌与绘画的合作项目。而阿什贝里为巴黎版《纽约先驱论坛报》，《艺讯》，《纽约杂志》和《新闻周刊》撰写了大量艺术评论。在阿什贝里和奥哈拉刚开始写作的那个年代，美国诗坛一派萎靡颓废的风气，而美国的绘画——抽象表现主义——则正处于意气风发的阶段。这些画家勇敢地宣告："只有不被人们接受的，我们才接受"。他们勇于冒险的精神成为了激励纽约派和某些黑山派诗人的榜样。这些诗人并没有从画家们那里学习多少具体的技法或题材，而是采纳了这样一种观念——"诗是创作活动的编年史"，用奥哈拉的话说，他们的目标是"诗与作者成为一体"。

阿什贝里和奥哈拉不囿于任何固有的观念，因此创作出许多不同类型的诗歌，并且两人的作品迥然不同。奥哈拉的诗移动迅速、紧扣词义、明澈，这一点在他描述纽约午饭时间的一个钟头内偶然碰到的一些事件的诗作中就可以看到；阿什贝里的作品通常更内向、更晦涩、更有一种沉思冥想的倾向，通常在一个既不能深入其间又不舍弃之离去的真实事件周围徘徊不去。不过两人写诗都是始于同一前提："每一时刻都有其真实性"。奥哈拉的作法是迅速通过这一时刻，而阿什贝里则在其周围缓缓盘旋，然而两人都达到了一种他们自己不能完全支配的直接感知力。"毕竟/谁又能拥有什么东西？"奥哈拉在《三美分歌剧》(1950) 里这样问道；阿什贝里也同样强调经验难于把握，他说生活是一场"永恒的分裂"，"一个不断分离的统一体"。奥尔森宣称自己与流动中的时间同一；奥哈拉与阿什贝里则不同，他们既不能支配每一时刻，也不受每一时刻支配——这一状况伴随着他们走向下一时刻，去倾听那一时刻的声音。照阿什贝里的话说，他们因此"注意到了诗歌的连续性，即从乌有到存在，又从存在到乌有，以便重返进一步的存在"。奥哈拉和阿什贝里所偏爱的是事物的错综复杂的运动。在他们那一代人中，他们是最关注过程、发展和短暂存在的诗人。

纽约派对停止不前，终极目标的达到，或观念一成不变所带来的怡然自得持怀疑态度，因此他们通常不发表文学宣言——一个重要的例外是奥哈拉的《人物主义：一个宣言》(1959) 这篇文章表达了跨越文学与生活之间的界限的愿望，在这方面它是同五十年代末六十年代初许多火气十足的论战文章相类似的。奥哈拉对技巧不屑一顾："我甚至不喜欢韵律，半谐音，所有这一类东西"。他也象布莱和奥尔森一样，不太欣赏抽象思维："痛苦总是产生逻辑，逻辑对你是很有害的"。有一次，他刚刚写完一首

情诗就意识到，“如果我愿意，就可以打电话，而不必写这首诗”，似乎写一首诗和打 1099 电话没有区别。一场他自己发起的文学运动就从这一时刻萌生了。人物主义和现代主义的“诗人要排除个人”的原则相对立，终于把诗歌置于“两个人物之间而不是两张诗页之间”。不过，奥哈拉一方面宣扬自己的观念，一方面又反驳、并且以嘲弄的笔法模仿同一观念。技巧是“一望而知的，无须专门学习：如果你准备买一条裤子，你自然会买一条穿在身上紧绷绷的那一种，这样每个人看见了都想和你上床睡觉”。有时，他自己的一些观念是“当今所有作家的思想中最高尚的”，而且反对非个人化的人物主义“与个性和亲缘是毫不相干的”，它“全是艺术”，这又似乎表示诗和打电话是不同的。奥哈拉以随随便便的语气谈论人物主义，他标明了这一文学运动开始的准确日期（“人物主义是我在 1959 年 8 月 27 日和勒罗伊·琼斯共进午餐后创立的”），他指明人物主义的起因，确立人物主义的原则的同时又暗示他在别的时候可能有不同的想法，他以此来使自己显得不那么投入——这一切都表示他对人物主义并非完全当真。《人物主义》一文故意装腔作势，挖苦五十年代那些浮夸呆板的宣言；这篇论文并没有向不解奥哈拉的诗的读者提供一个答案，而是为他的诗中令人困惑的矛盾提供了又一个例证。毕竟，奥哈拉也不能拥有奥哈拉自己。

约翰·阿什贝里曾指出，每一代作家都有“摧毁或否认所有前人作品的意愿，以便真实地表现事物，同时也是为了在无限广大的区域周围筑起一道墙”。到了二十世纪中期，美国诗歌已经失去了这种毁灭—创造的能量。我们的诗人反对现代主义勇于实验的无畏精神，表现出他们那一历史时期的怯弱。他们缩回到一个小小的，舒适的范围之内，同前辈作家、读者、评论家、社会之间和平共处，没有冲突，他们创作手法没有突破或创新，他们也安于这种状况。然而，到了五十年代末六十年代初，许多年青诗人不承认上一代作家有什么成就，他们的诗歌语言指向变幻无穷、异常复杂的现在空间，这使美国诗歌又一次具有了批判力、激情和创新精神——也就是说，又一次充满了活力。他们焕发出的破除旧事物的力量，他们倡导的各种理论和风格，今天继续激励着美国诗歌。

最近十五年来的诗歌又怎么样呢？测量这一个领域就象试图为还没组装完毕的汽车机械系统绘出完整的图纸一样。不过这一领域的某些特点是清楚的。有理论纲领的创新是不存在的，也没有哪部诗集象 1960 年唐纳德·艾伦编辑的《美国新诗》那样宣告新的诗歌的出现。同时，最近十五年也没有众望所归的泰斗——无论是个人还是某一流派都没有象 T. S. 艾略特和新批评派在五十年代那样树立起自己的权威。在七十 1100 年代，先是自白派、然后是深层意象超现实主义的影响最大，但是现在人们对这两派都抱有深深的怀疑。晚近一些时候，自传性的抒情短诗——其意象取自自然或家庭生活——已经成为一支主流，其左岸是持不同意见的“语言诗人”（见本书中亨利·M. 塞耶撰写的《先锋派和实验性作品》一章）；其右岸是新新形式主义，尽管该流派的追随者还不那么多，但还是颇为引人注目。然而，在八十年代，诗歌界只有分散的派别，或者是由于思想意识的一致而同气相求（女权主义、同性恋、少数民族）或者是因为地

理上的接近而结为一派（纽约派、衣阿华城超现实主义）。众多的诗歌团体——而不是单独一个团体——标志着当代美国诗坛多元化的局面。

詹姆斯·E. B. 布雷斯林 撰文　　李毅 译

二十世纪的戏剧

“我将不去思想，思想即是折磨——呸！”

——托马斯·戈弗雷，《帕特比亚的王子》(1767)

“思想……可恶的害人的东西！……叮咬灵魂的蚊虫！”

——尤金·奥尼尔，《奇妙的插曲》(1928)

“思想犹如操针。”

——葛特鲁德·斯泰因，《佩索》(1928)

“你怎么可能知道这思想？它在我脑子里。”

——萨姆·谢泼德，《心灵的谎言》(1986)

一部美国文学史里居然有戏剧一席之地，这实实在在是个奇迹——要知道戏剧 必须在百老汇的窒息、好莱坞的争夺、以及心胸狭隘的报纸批评家的专制这三重压迫下求生存。在我们这个传播手段的革命取代工业革命的时代，一般公众对严肃的表演艺术的兴趣越来越小，而戏剧文学作品却正是为严肃的表演而写的。尽管如此，阅读戏剧文学作品却也可以提供美的享受，甚至还可以提供思想的天地，即便读者从来没有机会看一场真正的表演也一样——对这一点，我可以以几十年教授戏剧文学的经验作证。在美国所有的学校里都有戏剧文学史这门课程；讲述戏剧文学史的文章甚至比剧作本身流传更广。

美国的戏剧文学史自然要从尤金·奥尼尔讲起，人们通常认为他是美国最伟大的戏剧家。可是奥尼尔在他创造现代舞台上的悲剧的努力过程当中，也曾经遭受过挫折，经历过几种风格，尝试过几种题材。他的父亲詹姆斯·奥尼尔是位有名的演员，在《基度山伯爵》里的表演颇受女士们喜欢，因而发了一笔小小的财。小奥尼尔的剧作生涯是从写情节剧开始的。1912年，他决心成为一个剧作家。那时他二十四岁，曾经有

过一次自杀的企图，还得过一场肺结核。此后的三十年里，他便努力实现他的目标。在对情节剧作过种种尝试以后，他转向关于海上生活的现实主义的戏剧，然后又转向表现主义冲突剧。最后，他转向了具有史诗一般的气势的规模宏大的现实主义戏剧。奥尼尔本人时时受到死神的威胁，可是他笔下的美国——历史和地理、男人和女人、作诗的和口吃的、幻想和幻灭——却充满了生命。奥尼尔对待创作极其认真，绝不苟且。他用毕生的心血写成四十九部（发表了的）剧作。其余的因病不能完成的作品，他统统销毁了。

1102

奥尼尔早期的情节剧只是因为偶然的原因才得以保存下来。这些早期的作品同他的第一部关于格伦凯因号的剧《东航加的夫》形成对照，颇能说明一些问题。由前者的生造的冲突到后者的来自生活的真实，由前者的生硬的对话到后者的富有色彩的口语，由前者的离奇的场景到后者的观察细致入微的一条船，由前者的暴力式的高潮到后者的无休止的飘移，奥尼尔的成熟是惊人的。他已经把自己的海上历险转变成了一次驶向夜晚的漫长的一天的戏剧航程。

《天边外》是一部三幕的悲剧，现在很少上演。它使奥尼尔得以走出普罗文斯敦剧社的“天边”之外，到达纽约的主流剧院。在写海上生活的现实主义作品取得初步成功以后，奥尼尔又将目光移向表现主义。在1920年到1924年这段时间里，用他自己的话来说，他力图“在表面上不存在美的地方”创造出“全新的美的韵律来”。在《琼斯皇帝》、《毛猿》、《上帝的儿女都有翅膀》和《榆树下的欲望》等一系列大胆的尝试里，他触及到种族关系、阶级冲突、性别的约束、以及希腊式的美国悲剧。《欲望》不断地重新上演，这部分是因为它的情节是菲德拉—希波吕托斯—忒修斯神话的美国翻版，部分是因为它的室内和室外交叉的场景使人形象地感受到情节中个人的和公共的世界交叉的寓义。虽然这部剧中的对话有时过分夸张，重复的手法也使用得过度，但它仍然包含不少情感强烈的片段，预示着奥尼尔最后的完全成功的悲剧作品。

尽管奥尼尔是个多产的作家，但他是经过长期的努力才逐渐达到他的艺术的顶峰的。从二十年代中到三十年代中，他尝试用各种非现实主义的形式去表现他的悲剧性的人生观。1923年的《马可·米利昂斯》一剧以讽刺的笔触刻画了一个流浪汉式的巴比特。同年问世的《伟大之神布朗》在面具的掩盖下再现了阿波罗—狄奥尼修斯式的戏剧冲突。不久以后，奥尼尔写出了他的最雄心勃勃的作品《拉撒路笑了》。它借用了圣经、希腊式的合唱队、伊丽莎白式的长篇独白、表现主义的面具、宏大的群众场面、以及用来诅咒物质主义的精心安排的笑。在他的“妇女剧”《奇妙的插曲》（1927）中，奥尼尔回到了二十世纪的美国，并且重新启用舞台旁白来表露受到压抑的欲望。《哀悼》（1931）则将古希腊悲剧《奥瑞斯忒亚》移植到美国内战的背景下。

1932年，44岁的奥尼尔要写一个系列剧——“一个关于自我剥夺的占有者的故事”——来描写一个美国家庭的几代人。到1941年，他在他的工作日记里写道：“最初的设想是五个剧，后来变成七个，再后来是八个，九个，现在变成了十一个！——这一生是再也无法完成了——多么大的代价啊，却只是一场梦！”他的预言是准确的。

1103

疾病剥夺了他的写作能力，他最终只挽救了这个系列中的一出剧，即《诗人的才华》。但在他死后，另一出剧也被整理了出来，这就是《更加庄严的大厦》。

具有讽刺意味的是，奥尼尔在这个系列之外的剧作是他最成功的作品：《卖冰的人来了》（1939年写成，1946年发表），《直到夜晚的漫长一天》（1940），还有《休吉》（1941，这是为另一个系列“以此为祭”写的）。两部长剧有许多相似之点：它们都回归到了表面上的现实主义；它们都以明确的时间地点为背景，而且有相同的时间（1912年）；它们都带有一种温情伤感的喜剧成分，从而使得悲剧性更加强烈；它们都刻画了令人难忘的人物，这些人物极其自然地成为人类艺术长廊的一部分。没有人真正怀疑奥尼尔在传统的美国戏剧史中的突出地位。

然而奥尼尔又是一个充满矛盾的作家。他的多产便足以使他有十来部作品至今仍然由专业剧团上演。他没有亲眼看到他的最忠实的导演乔斯·昆特罗和他的最热心的演员贾森·罗伯兹执导和演出他的戏剧。他始而执着地进行各种试验，然而最终却放弃这种努力，归结到现实主义。他对悲剧的偏爱被他的强调喜剧性、停滞状态、或者是存在的讽刺意义的作品所冲淡。他通过一个又一个剧作对悲剧命运的追求却在舞台上结晶出一个个充满着真实和美的时刻。他的成就的总体意义超过了其中的任何一个部分。

我们离开奥尼尔的巨大身影，便可以看到美国的戏剧文学中还有一些名气小一些的两次大战之间的作家。这些剧作家可以分为几组：社会讽刺作家（菲利普·巴里、S·N·贝尔曼、雷切尔·克罗瑟斯、乔治·凯利和罗伯特·舍伍德）；社会现实主义作家（丽莲·海尔曼、西德尼·霍华德、西德尼·金斯利、和克利福德·奥德茨）；以及偶尔从事实验性创作的剧作家（创作诗剧的马克斯韦尔·安德森、写过几出表现主义剧的埃尔默·赖斯、写氛围寓言剧的威廉·萨罗扬、以及超戏剧作家桑顿·怀尔德）。在第二次世界大战期间百老汇不可挽回地转向了逃避主义——转向现代歌剧和轻喜剧——而在病中每况愈下的奥尼尔却无人欣赏，几乎被遗忘了。

在奥尼尔的最后两部悲剧上演之前，另外两位作家也犹犹豫豫地走进了悲剧的天地。坦内西·威廉斯用流血的暴力来造成戏剧冲突；而阿瑟·米勒则用舞台来表现道德准则问题。两位作家都忠实于自己的风格。对这一点，英国评论家肯尼思·泰南的评论可说是“一语中的”：“米勒的剧是刚劲的、‘男性的’、坚实有力的，多半是有关男人的；而威廉斯的剧则是柔和的、‘女性的’、病态的，多半是有关女人的。”还可以补充说，米勒把自己看作是一个负责任的现实主义者，而威廉斯则是一个田园诗式的浪漫主义者。

威廉斯比米勒早出生四年，从小受南方新教圣公会传统的熏陶。十多岁时，他就开始发表诗歌、小说和剧本——这种体裁的多样化贯穿了他的整个创作生涯。三十年代他曾经在几所大学读过书，但他对于学习并不热心，倒是非常热心于为圣路易斯的一个小剧场剧团写剧本。1939年，他以一组短剧获得“剧团”奖（为此他谎报了年龄），请了奥德利·伍德作他的经纪人，并开始使用“坦内西”这个名字。1945年，他 1104

的《玻璃动物园》在百老汇上演并且获得意外的成功。此后他总共写了大约三十五部剧本，并不都是出色的；还写了诗歌、小说、散文，还有一部漫无目的的自传。1983年当他在纽约的一家旅馆去世时，那个城市似乎对他居然出现在那里感到吃惊。

威廉斯自己知道："我的长剧都是在早先的独幕剧或者短篇小说的基础上写成的，这些短剧或短篇小说有可能是许多年以前写的。我一次又一次地修改它们。"这样，在波士顿没有获得成功的《天使的战斗》（1940）成了《奥菲士降临》（1957）；《夏天与烟雾》（1948）变成《夜莺的怪癖》（1975）；《默特尔的七个后代》（1964）在仅仅四年以后又以《大地的王国》的名称重新出现。有整整十年威廉斯都一直在修改《喊叫》。至于修改以后的剧是不是比修改以前的强，批评家们的意见并不总是一致的。

但人们在有一点上的意见是一致的，即现在为我们所知的《玻璃动物园》比在它之前的短篇小说、剧和电影剧本都强。（我们大多数人熟悉的常常是收人文选的本子，其实还有一个更生动的所谓的演出本。）这出剧被十分精采地搬上了舞台，以一种新的美国式的抒情风格使得芝加哥和纽约都为之倾倒。剧中每一个令人难忘的人物都有自己独特的旋律：爱看电影的叙事者汤姆（他用的是威廉斯本人的真名字）、他那位拥有许多精巧的玻璃小动物的生病的妹妹劳拉、劳拉的那位醉翁之意不在酒的风度翩翩的客人、以及两兄妹的高傲、令人不快、不实际、然而勇敢的母亲。

1947年，威廉斯的《欲望号街车》将性、美国的南方、暴力一起带到了百老汇。以后，这三者的结合就成了他的标记。人们称赞威廉斯是一个善于让演员发挥才能的剧作家，又称他是契诃夫式的美国旧南方的挽歌作者。如同扑火的飞蛾的布兰奇·杜波依斯和爱玩扑克牌的斯坦利·科瓦尔斯基立即在美国戏剧史中占据了引人注目的地位。《街车》是情节、人物、思想、语言、场面——亚里士多德式剧的残余——的完美结合，但它又是一部二十世纪的戏剧，依靠气氛、灯光、内外场景的转换，以及具有象征寓义的细节如肉、扑克牌、衣服、灯泡、紧身衣等。

传统的美国戏剧史再没有给予威廉斯任何别的剧作以同样高的评价。《夏天与烟雾》（1948）仅仅被当成一个关于肉体和灵魂的冲突的寓言剧。作为热闹的滑稽剧的尝试的《玫瑰花纹身》（1950）用了太多的象征性的玫瑰。《热铁皮屋顶上的猫》（1954）是又一部关于南方的淫荡性爱的作品。这部剧的幽默冲淡了暴力。导演伊莱亚·卡赞还说服威廉斯修改了含义暧昧的结尾，但剧作家耍了一个滑头，将两种本子都发表了。暴力在《突然在去年夏天》（1958）里以加倍的残酷卷土重来，几乎发展到要用脑白质切断术来解决，而且在高潮时还暴露了人吃人的惊人情节。在剧的题材带来的惊愕中，很少有人注意到剧作家巧妙地运用了"场外人物"的手法，让两位妇女唤回曾经利用她们的死去的诗人。在这部令人心惊肉跳的剧中和在《蜥蜴的夜晚》（1961）中，威廉斯试图超越南方的局限，表现更一般意义上的残忍，而他的防卫手段只是一些短暂的心灵相通的瞬间。

六十年代，威廉斯受着疾病、镇静药、以及情人去世的痛苦的多重折磨，他把这段时期称为他的"石器时代"，尽管他仍然顽强地坚持写作，但传统的戏剧史对他这一

时期中越出现实主义范围的尝试不屑一顾。还在1953年，他的《卡米诺·里尔》就遭到过挫折，百老汇对一部以天真浪漫的美国神话人物基尔罗伊为中心的探险剧反应冷淡。其它的尝试也只得到短暂而勉强的承认——带有明显的象征意义的《送奶车不再在这里停》(1963)、组成《滑稽悲剧》(1966)的两部短剧，还有以艺术家为题材、作为七十年代剧作的先声的《东京旅店酒吧》(1969)里的片断式的语言。

传统的戏剧史对《老广场》(1977)视而不见。这部剧对南方的性和暴力的半现实主义的表现使人想到威廉斯早期的剧作。剧情发生在本世纪三十年代居住着一群贫困潦倒的艺术家的一所俗气十足的廉价公寓里。如同在《玻璃动物园》里一样，剧中的叙事者既是剧情的一部分，又在剧情之外。此外，批评界对于《喊叫》也有待探索。这部剧十分精练地将南方、性、暴力、和艺术包容在一个关于两兄妹的乱伦和疯狂的故事里。在冷冰冰的剧院里，戏剧大声呼唤着人与人之间的温暖，威廉斯为人熟知的"三结合"由此而宣告了它的戏剧价值。

威廉斯最后一部作品《夏天旅店的衣服》(1980)用"一部鬼剧"作副标题，真是再合适不过。剧作家让司各特·菲茨杰拉德、泽尔达·菲茨杰拉德、厄内斯特·海明威等人以及他们周围的人们的鬼魂现身来回顾他们为艺术而白白抛撒掉了的充满激情的年月。他们看到自己是一些工具，被用来写满那些贪婪的空白书页。从少年时代起，威廉斯自己的一生也被用来填满同样的贪婪的书页。现在，他在这三部大不相同的晚期作品里戏剧地表现了这一经历；它们既没有使他得奖，也没有带来多少赞扬。

在二十世纪美国戏剧史上的三位巨人中，唯有阿瑟·米勒一人是以优雅的姿态步入他的黄金年代的。传统的戏剧史给予他以和威廉斯同样高的地位，如果不是更高的话；然而他只发表了不到二十部剧作（在我看来，他的作品不仅数量少些，而且份量也轻一些）、一部小说、一些短篇小说、几本游记、以及一部关于戏剧的论文集——主 1106 要是关于他自己的戏剧的。在这部集子里他写道："我看不出如果不以对与错的问题作基础的话，任何人怎么可能写出任何象样的东西来。"

这位以正直闻名的人出生于1915年。他父亲曾是一位富有的犹太成衣制造商，有两个儿子，后来在1929年的大萧条中破产。米勒迁移到布鲁克林，做过一连串劳而无获的工作，后来读了《卡拉玛佐夫兄弟》，终于下决心从事写作。他进入密执安大学修读新闻专业。在那里，他的第一部剧作得了霍普伍德戏剧奖。这以后，在1944年百老汇首次上演他的剧作——《鸿运高照的人》——以前，他一共写过十几个剧本（但都没有发表)。《鸿》剧只上演了四场，但他的下一部作品《全是我的儿子》(1947)却整整一年鸿运高照，因为米勒精明地在稳妥可靠的标准的戏剧形式里结合进了切合时事的题材。事后看来，这部作品的名字起得十分恰当（不是《全是我的孩子》)，因为米勒还有几部剧作也要围绕父子关系来展开。

1949年，米勒的经典作品《推销员之死》问世。尽管有少数人的莫名其妙的指责，这部剧作立即被称赞为美国的神话，一部现代的悲剧。《推》剧以一个真实可信的家庭为基础，表现了一个遭到失败的中年人的回忆、愿望和梦想。如同奥尼尔的《欲望》和

威廉斯的《街车》一样，它采用了室内外交替的布景，因而获得一种广泛的社会共鸣，而同时又使观众能切近地观察剧中的人物。威利·洛曼的父亲曾经在一个田园诗式的美国推销他制作的笛子；可是当威利在一个失去了人情味的美国推销自己的时候，他的“制作”却没有人欣赏。在米勒的对话里，“制作”和“推销”始终是暗中相对的；同时，他的错综复杂的灯光巧妙地将梦幻和现实、未来和过去、一个崩溃之中的家庭和一个进入机器时代的文明并列在一起。《推销员之死》捕捉到了本世纪中叶一个处于变化中的国家的面貌。随着时间的推移，它变得越来越有光泽。

米勒的下一部剧是1953年的《炼狱》。它常常被认为是一部针对麦卡锡主义的讽喻作品；可是，在众议院非美活动调查委员会以及麦卡锡本人都早已成为过去以后，这部剧仍然是米勒最常上演的作品之一。事实的发展竟然成了剧情的模拟，米勒本人也同他的主人公约翰·普罗克特一样受到那些自命正确的人们的指控。而且，如同他的主人公一样（而不象某些同事那样），米勒保持了名誉和尊严。所以，最近他不允许纽约伍斯特剧团使用这出剧，实在是一件遗憾的事。他显然不能理解诙谐的模仿也可能是一种表示敬意的方式。

继《炼狱》之后，1955年同时上演的两出剧又使人想到了他以前的两位剧作家，奥1107 尼尔和威廉斯。同后者的几出剧一样，《桥头眺望》是一出将暴力和抒情相结合的表现三角恋爱的独幕剧，但追叙的采用使得故事产生了一定的距离。《两个星期一的回忆》更直接地来源于米勒本人在大萧条期间的经历。它表现了一个汽车配件仓库里的乏味工作对精神的腐蚀作用；如同在奥尼尔的表现海上生活的剧中一样，不同的方言被用来象征性地表现全人类。

百老汇对《桥头》和《回忆》反应冷淡。此后米勒放弃戏剧舞台几乎十年，才发表了《堕落之后》（1964）。它的上演离玛丽琳·梦露去世仅仅两年，评论界将它当成一部自传，而没有看成是一次重新使用《推销员》里融合过去和现在、回忆和期望的技巧的尝试。但这一次一座集中营里的高塔取代了布鲁克林的小家庭；个人的弱点遭到反复捶击，以产生对大众的震动，而后者又和《圣经》里所说的堕落有着暗示的联系——这负担对于一个弱不禁风的内向的主人公来说是太沉重了。（《圣经》并不是米勒最好的源泉，这一点，《创世纪和其他》[1972，后来改编成音乐剧《来自天堂》] 可以作为证明。）相比之下，《维希事件》（1965）不那么雄心勃勃。它试图表现在法国被纳粹拘捕的人们（主要是犹太人）的道德抉择。

在学生运动广泛传播的1968年，米勒以剧作《代价》重返百老汇。这是一部现实主义的戏剧，表现的还是他一贯的主题——个人的责任，弟兄之间的巨大反差，相互不能理解的两代人。但是这部剧里有一种以前没有的谦卑，使得它没有了神话那样的紧张；它还有一种新的喜剧意味，而且由此产生了米勒最严肃的人物之一，八十九岁的所罗门·格雷戈里·所罗门，一个做旧家具生意的——颇有哲学意味的生意。

传统意义上米勒的戏剧作品，到《代价》就结束了。可是作为剧作家的米勒在六十岁时又放出了新的光彩。《主教的天花板》（1977）对米勒来说是一个新的出发点。这

不仅是因为它是以东欧为背景的，还因为它的四个人物——三个东欧人，一个美国人——借助于暗藏的电子设施而得以在看不见的观众面前成为演员。1980年播出的电视剧《赢得时间》探索一个集中营里的妇女乐队的道义问题。为了活命，这个乐队的成员们在别的妇女们走向死亡的时候演奏音乐。在《美国时钟》(1980，这是受斯塔兹·特克尔的《艰难的年代》启发而写成的）里，米勒又回到他熟悉的领地，用拼图式的画面描写大萧条对一个美国家庭的影响。《透明镜子》(1983）的寿命相对要短暂一些。这是配成一对的两出只有两个角色的剧，它把关于现实和反映的思考变成舞台上的现实。还有两出短剧以《危险：往事的回忆》命名（1985)。其中第一出追忆逝去的时光，第二出引向对自我的正视。赞赏米勒的人们在这些后期的剧作里看到一种动人的关于 1108 现实和责任的矛盾态度，而在他最著名的作品里这些本来都是不容置疑的。

回顾威廉斯和米勒的创作，可以看到由这两位作家的成名作《欲望号街车》和《推销员之死》都不能预见到他们的其余作品。布兰奇·杜波伊斯最后的话——“不管你是谁——我总是依靠陌生人的善心”——和查利安慰威利·洛曼的亡魂的话——“没有人敢来责难他。推销员本该有梦想的”——都会使人对它们各自的作者后来的作品产生错觉。威廉斯的充满诗意的受害者们常常是被不怀善心的陌生人出卖的；米勒的剧作往往无情地摧毁梦想，甚至连在对梦想者表示赞赏时也不例外。

传统的美国戏剧史往往到爱德华·阿尔比为止。同在他之前的威廉斯和米勒一样，阿尔比主要也是因为他早期的作品而受到赞扬。在四分之一世纪的时间里，阿尔比发表了十多部剧作。他1928年生于华盛顿哥伦比亚特区，是电影界著名的里德·阿尔比的养子。由于性格大胆倔强，他曾经被不止一所学校开除，但他从十多岁起就开始写作。他自己曾经这样谈到剧作家的义务：“首先，是要表明关于‘人’的处境的立场……其次，是要表明对于他所使用的艺术形式的立场。在两种情形下，都要力求改变现状。”阿尔比做到了第二点，而有时这是以牺牲第一点为代价的。

阿尔比鼓励这样的传说，即他的第一部剧作是他快三十岁时写的《动物园的故事》，实际上他在十多年以前就开始戏剧创作了。《动物园的故事》在当时被认为是一部难理解的剧，但今天看来，它预示了阿尔比后来的作品的特征——曲折的表现手法、有关感情的投入的主题、变化的语言节奏、生动的口语词汇。剧的主人公杰里同塑造他的剧作家一样，对现代美国的沉闷感到厌恶，他牺牲了自己的生命去激起彼得的情绪。《贝西·史密斯之死》(1960）则刚好相反，剧中没有人向垂死的歌唱家伸出援助之手，剧以这种方式含蓄地谴责了三十年代南方感情生活的麻木。《美国之梦》(1960）同《沙箱》(1959》一样，是对美国梦的贬值的无情讽刺。妈妈和唯妈妈之命是听的爸爸都成了消费社会和陈规陋习的奴隶，只有外祖母还保留着开拓时期的美国精神。一个漂亮的年轻人来到这一家人中间，外祖母管他叫“美国之梦”，而此君“为了钱几乎什么都可以做”。

这时的阿尔比已经是外百老汇的名人，他决心要让自己的下一个剧在百老汇上演，而《谁怕维吉尼亚·吴尔夫》(1962）给他带来了丰厚的报赏。同《直到夜晚的漫长一

1109 天》一样，剧情是围绕四个一起喝酒的人展开的。但阿尔比的剧是对《卖冰的人来了》的否定，因为黎明是随着幻觉的死亡而来到的。剧作家用他的锋利的语言作手术刀解剖了两个婚姻，剥去了它们赖以存在的谎言和欺骗。剧中占主要地位的一对夫妇既然叫乔治和马撒（这甚至是我们的第一位总统和第一位第一夫人的名字），那就是说幻觉不是个别人的问题，而是整个民族的通病。乔治要保卫西方文明，不让它受到那些追求性欲的和追求成功的人们的攻击——“我不会放弃柏林”——他用来达到这个目的的武器则是美国戏剧舞台上有史以来最恶毒的咒骂。

在阿尔比后来的剧中，人物的性格被他们喧宾夺主的语言冲淡了。《小艾丽斯》（1964）本来是要戏剧地表现朱利安的英勇牺牲，结果他那些冗长的独白使得观众反而更同情他的敌人们，他们尽管残酷，至少语言还算机智。《微妙的平衡》（1966）一剧将一个家庭悬置在一种舒适的平衡之中；他们宁肯要这种平衡，而不愿意冒险收留受到一种神秘的恐怖威胁的朋友们。当阿尔比进一步深入未知的领地，创作出同场演出的两出短剧《盒子》和《毛泽东主席语录》（1968）时，他被迫离开了百老汇。这两部挽歌式的作品公然藐视西方戏剧人物之间交流的传统。《俱往矣》（1971）把一个家庭被用屏风与他们垂死的前辈隔开的情景呈现给观众，暗示死神无处不在。《海景》（1975）表现一对中年夫妇向一对通人性的蜥蜴教授感情，颇有感伤意味。《迪比克来的夫人》（1980）又回到了阿尔比熟悉的恐怖题材。一群朋友们不能面对他们当中的一位快要死去的青年妇女，于是将她交给一对神秘人物——一个黑皮肤的男人和一位从迪比克来的夫人。在所有这些剧中，阿尔比都表现了他驾驭语言的才能，但剧中的人物却被苍白的鬼影取代了。我们可以理解阿尔比对重复的语言形式的拒绝，但那样我们就只能以怀念的心怀去回顾《吴尔夫》里的娱乐嬉戏、甚至于瓦普几司之夜了。

在阿尔比之后，美国戏剧史也许可以略过表演狂热的60年代、夸张的音乐剧的70年代、以及不受重视的地方主义的80年代。大胆的评论家会说60年代在写作和表演方面都出现了新的热潮——外百老汇的热潮，不单是指的字面意义，而且有比喻意义，即是说从性、种族、代别的意义上都可以这样说。大多数戏剧史都忽略了尼尔·西蒙，美国从经济上说最成功的剧作家。在这三个十年中萨姆·谢泼德都在创作剧本，但他只是在成为电影明星以后才进入戏剧史的。

戏剧史也可能由于评论家的倾向不同而所见不同，例如舞台空间的缩小（克里斯托弗·比格斯比），哥特式艺术的表现（赫伯特·布劳），契诃夫的遗产（约翰·斯蒂恩）等等。戏剧史还可能在新的演出激起重新勘踏旧的领地的愿望的时候被修改。例

1110 如，基斯·哈克导演的《奇妙的插曲》使人用一种讽刺的目光去看奥尼尔的著名的旁白。奥尼尔的这部“妇女剧”远远比平淡无奇的《啊，荒野！》（1933）来得滑稽有趣。它如同一幅机智的立方主义绘画，将我们平时习以为常的一些特征醒目地呈现在我们面前。在这部长然而生动的剧中，生命的插曲与其说是奇妙的，还不如说是一半严肃、一半滑稽的，因为剧中人们都是他们自身行为的近视的、常常是错误的、而且最终是健忘的见证人——就如我们大家一样。

奥尼尔的“妇女剧”并没有得到女权主义者们的赞赏；黑人们多半对《琼斯皇帝》和《上帝的儿女都有翅膀》嗤之以鼻。这两出剧是正当哈莱姆文艺复兴的时候写的，当时，除开一些以居高临下的态度对待他们的白人机构外，黑人剧团找不到资金来源。本世纪前半期在黑人戏剧这个领域内，只有兰斯顿·休斯作了坚持不懈的努力，创作、改编剧本、写音乐剧等，可是他的作品绝大多数都没有能够发表或上演。相比之下，早在普罗文斯敦剧社成立之初，妇女就在扮演各种戏剧角色。它上演的剧本中就有苏珊·格拉斯佩尔的作品，而且今天人们认为她的剧作比奥尼尔早期为那个剧社写的剧本还强。尽管格拉斯佩尔没有象奥尼尔那样大胆试验，但她也用戏剧的方式表现了现代美国生活的心理问题。她以女人的角度去表现女人之间的关系，例如《琐事》(1916) 和《外面》(1917)。作为妇女剧，她的《边缘》(1921) 发表在奥尼尔的《奇妙的插曲》之前。在这出剧里，女主人公也同时被三个截然不同的男人爱着，他们代表三种不同的生活方式。格拉斯佩尔的女主人公克莱尔·阿切尔不依赖她生活中的男人们而取得了独立地存在的权利，这一点奥尼尔笔下的妇女们从来没有办到过。

还有一出妇女剧在1928年首次上演就引起了轰动。E·E·肯明斯的《他》在1927年发表的时候受到了好评；可是戏剧评论家们动用了从“粗俗”到“装腔作势”的一切形容词来攻击它的演出，直到三十年代人们将注意力转向社会问题以后才罢休。第二次世界大战以后，《他》又开始得到一些人的赞赏，但是职业戏剧家们对这出由很长的三幕组成、有一百多个人物、包括十多种风格的剧都不以为然。《他》尽管有个男性意味十足的剧名，但却是一部妇女剧。这是因为作为背景的幕布上“画着一个医生给一位妇女施行麻醉术，”所以整个热闹的剧情都成了这个妇女（她叫做“我”）在生产的时候由药物引起的一连串幻觉。虽然《他》是剧作家一味自由发挥写成的作品，但它却包含了一些为最近的戏剧艺术家们所接受的因素——不连贯的情节，超现实主义的人物，把舞台不是当作某一特定时间发生的事件的场景、而是当作单纯的空间，在对话中插入超出剧情之外的台词，在同一个剧中使用一整套不同方言的各种流行的戏剧形式。

葛特鲁德·斯泰因的剧作是在六十年代重表演、反语言的浪潮中被重新发现的。在斯泰因看来，戏剧存在于观众的每时每刻的参与之中。她从而引进了一些技巧，它们从根本上动摇了戏剧的基础。如同对于安托南·阿尔托和肯明斯一样，剧院对于斯泰因来说是一个有待填满的空间。她取消了情节和人物；她的关于场景的说明同对话混在一起；在她的许多剧里，剧外的评论被嵌入剧内的言语之中。只是在她最后十年的作品中，才有了多多少少象是情节的东西，但鼓吹动作戏剧的人们喜欢的是她早些时候的只有“此时此地”的作品。1964年，当她的“无意义”的《发生了什么事》获得“欧比奖”(Obie--off Broadway，意为“百老汇外的”)时，他们真是欣喜若狂。斯泰因是作为一位重表演的剧作家而受到欢迎的。 1111

尽管如此，总的说来，本世纪上半期的美国戏剧仍然没有受到什么严重的挑战。在六十年代受到挑战的更多地是戏剧表演的传统本身，即演员表演各种人物，让被动的

观众观看。造反的表演者们冲破了传统的表演空间，走到楼厢、商店、咖啡馆、教堂、地铁车站和街头去演出。剧本被抛到一边，让位于演出时发生的事件和演员的即兴发挥。感觉表演法对内心的探索和动作画的表现的冲动在事件中得以结合起来，而语言则受到压制。六十年代的大胆探索的戏剧对被新闻媒介败坏了的语言持不信任的态度，然而，随着对话在现代舞蹈中以及稍后一些在表演艺术中的使用，语言又重新占领了戏剧舞台。

当代的李普·曼·温克如果有机会欣赏到美国戏剧的话，一定会感到迷惑不解。虽然大多数戏剧都回到了剧院——主流戏剧根本就没有离开过——但当代的戏剧不避讳任何题材，也不遵守任何一定的形式。演员们可以表演人物，可以代表一件家具，或者可以自己认为是什么就表演什么。他们可以光着身子在没有布景的木板搭成的台子上表演，也可以穿着复杂的服装，涂上厚厚的油彩，在复杂的可移动式舞台上演出。他们可以不折不扣地执行剧作家和导演的意图，也可以在每一场演出中都自由地发挥。他们可以无视任何观众的存在，也可以邀请在场的观众参加表演。但所有这些剧场中的丰富变化很少反映在戏剧文学中——除开舞台而外，戏剧文学还可以通过文字来传播。

假如我们的李普·曼·温克不上剧院，而是从书本上欣赏戏剧，那他对自己的名字的各种各样的双关用法一定会觉得非常有趣。当代剧评家们很快就把上个季节的剧目抛到脑后，因为它们已经“离谱”了；当代戏剧集刚出版不久，就不再印行，因为它也已经“离谱”了；当代的戏剧家们一旦觉得一种形式已经“离谱”，就毫不犹豫地抛弃它。离谱！假如我们的李普是在美国文化的大熔锅时期睡着了的话，他看到今天的社会和新教传统的巨大差异，一定会惊愕不已的。正如剧作家戴维·亨利·黄所写的：“美国戏剧现在开始发现美国人了。黑人戏剧，妇女戏剧；同性恋戏剧，亚裔美国人戏剧，还有西班牙—墨西哥美国人戏剧。”他或许还应该加上为政治的戏剧。和这些群体有密切联系的剧作家们得到一个好处：他们有一个特别友善的观众群，但这些作家中的许多人还希望能有更广大的观众群。这里产生了一个小小的与批评有关的问题：如何判定一个作家究竟属于哪个群体呢？是根据作家的出身，还是态度，还是两者兼顾？

对妇女剧作家的评论就存在这个问题。我认为判断剧作家属于哪个范畴，应当根据他们的作品表现出来的倾向，因此，妇女剧作家不一定就是女权主义者。例如贝思·亨利、蒂纳·豪、马沙·诺曼和阿黛尔·香克更准确地说就应该是家庭剧作家。真正有数量可观的剧作发表的女权主义者不多，但梅根·特里是个例外。梅根五十年代在她的家乡西雅图开始写作，她的作品充满对被社会遗弃的人的同情——尤其是妇女。在六十年代外百老汇开放剧团里，她变得善于使用“转换”的技巧：要求演员在一瞬间改变性别、年龄、阶级、性格，甚至变成物体。《越南岩石》（1966）是她的“转换”短剧中的代表作。或许，这种转换帮助她打破传统的性别偏见，写出她的第一部成功的“妇女剧”《找到西蒙娜》（1970）。这部剧表现主人公西蒙娜·韦尔从儿童时代到成为圣人的一生。剧中的对话虽然显得乏味，但特里用富于想象的形象弥补了这个

不足。1971年，特里转到奥马哈神奇剧团。她后来的大多数剧作都是为这个剧团写的——表现不同代的女人之间的关系的《温室》(1974)、表现监狱中女犯人之间的关系的《大房子里的娃娃们》(1974)、以及表现我们的语言中的性别歧视现象的《女王们的美国标准英语》(1978)。特里的剧中除使用转换手法外，还运用音乐、舞蹈、哑剧等等手段。她一共发表了二十多部剧作（写了大约六十部）。再没有别的女权主义剧作家发表过这么多剧作，但积极从事写作的女剧作家如此之多，连《纽约时报》和普利策奖评奖委员会也都承认她们的成就。

然而有一位也是同开放剧团合作的颇为成熟的剧作家却没有得到承认，这就是玛丽亚·艾琳·福恩斯。福恩斯在她早期的短剧中不象特里那样有意识地使用转换手法，但她的人物也往往变化无常，行为和对事物的反应既不合逻辑，也不合心理规律。这些轻松的短剧活泼而恢谐，和后来的严肃而颇具深度的《费弗和她的朋友们》(1977)几乎毫无共同之处。这出剧以女性敏感的眼光将新英格兰乡下的一座房子的五个房间展示给观众，费弗和她的七位女朋友之间的故事就在这些房间里展开。费弗坚持女人的独立性，而瘫痪的朱莉亚则认为女人必须顺从，构成一个基本冲突。舞台设计着力 1113 烘托出女性之间的友谊气氛，但这种气氛又被突如其来的狂暴结尾扫荡一空。其它的全女性的剧——克莱尔·布思·卢斯的《女人们》(1936) 和温迪·沃塞斯坦的《不同寻常的女人们》(1977) ——对妇女在社会中的地位也表现出截然不同的立场，但从审美的角度来看上面提到的这两部剧都是保守的，而福恩斯却以她的含蓄对女性的传统形象提出了挑战。

还可以说，假如存在一位坚定的、敢于藐视传统的女剧作家，那么这件事本身就是对传统的性别形象的挑战。在评论罗谢尔·欧文斯的时候有人就是这么说的。欧文斯的那些闹嚷嚷的剧给六十年代的表演潮增添了动力，尤其是以同情的调子表现性怪癖的《无所事事》(1959，1968年曾修改）和用鲜明的形象表现施虐狂的《嗝》(1966)。当欧文斯在《卡尔·马克思的剧》(1973) 和《埃玛支使我》(1975) 里转向荒诞历史剧时，对兽性的过度渲染就在无意中变成了滑稽。很少有人再注意她以后的作品。

和他们三十年代的先驱们不同，政治上激进的剧作家们对自己的喜剧才能大加炫耀。克利福德·奥德茨的《等待老左》(1935) 五次使用严肃的倒叙，用回溯的叙事方法来加强罢工的呼吁的力量。琼·霍尔登的《钢城》(1982) 则把今天的沾沾自喜的工会和二次大战后的喜气洋洋的劳工两相对照。大萧条使得《老左》的本来极其平庸的情节获得了戏剧感染力；现代的《钢城》则是以里根经济政策为背景，把工会的批评意见寓于旧金山滑稽剧团的歌唱、插科打诨和杂技表演之中。霍尔登的第二幕不仅在时间上倒退了四十年，而且在喜剧风格上也发生了急剧的转变。第一幕是一场讽刺当代消费社会的闹剧；而第二幕转变成了表现希望和梦想的浪漫的音乐喜剧。回顾之下，第一幕的闹剧成了恶梦。

在她为旧金山滑稽剧团（1970年就成立了，演出中总是使用语言）写作的二十年

中，霍尔登在她的政治性很强的剧中吸收了即兴喜剧、传奇剧、肥皂剧、音乐喜剧、以及连环漫画的特点。她的作品中最常被别的剧团上演的是《独立的女性》(1970)。这出剧的结局是两个年轻的恋人高高兴兴地分手，因为英俊的男主人公是位十分性感的人，而女主人公却决定要做一个独立的女性。在她最近的剧作中，霍尔登在描写她的工人阶级主人公的优点以及缺点时，在滑稽中揉进了更加现实的成分。但是她的也许是最受欢迎的主人公、迄今为止已经在三个剧中出现过的法克特温洛，是受连环漫画的启发而创造出来的。霍尔登的作品既然是为一个由不同种族的成员组成的团体而作的，它们便往往是维护少数民族的。法克特温洛是黑人，说的是街头黑人的语言；他 1114 的朋友巴迪是墨西哥裔美国人，说一口丰富多彩的方言。然而少数民族的语言的使用总是为一部剧的大的政治目的服务的。

与此形成鲜明对照的是，积极的亚裔美国人、黑人、以及西班牙—墨西哥裔美国人戏剧运动集中表现的是各个群体的生活经历。这些运动中的许多剧作家只为他们自己所属的群体的观众写作；但是，也有几位作家跨越了小群体的界限，进入了主流的少数团体剧作家的行列。这个听起来有些矛盾的说法实际上是有理由的。包含着不同的民族文化的亚裔美国人戏剧过去出版较少。表现移民遭遇的剧作，例如弗兰克·秦的和戴维·亨利·黄的作品给人一种似曾相识的感觉，因为已经有过不少关于这个主题的作品——描写其它民族的类似遭遇的。这两位剧作家都年轻，而且富于创造性，所以我们可以希望他们在一个白人成分日益减少的国家里思索自己的遗产时，创造出新的表现形式来。

美国各地用英语或西班牙语演出的西班牙—墨西哥美国人剧团远不止一百个，但称得上全国知名的剧作家只有路易·巴尔德斯一人。巴尔德斯是通过旧金山滑稽剧团的演出进入戏剧世界的，他一度曾是这个剧团的成员。但在1965年他创立了西班牙语剧团，并为这个剧团创作政治短剧。但渐渐地这个剧团对剧的艺术方面变得越来越关心。1971年，它出版了一部包括九部短剧的戏剧集，其中只有三部和农场劳工问题有关。比如其中最长的一部是《我在学校一无所获》(1969)，它描写黑人、奇卡诺人和白人在学校的经历，用以揭示英国裔美国白人的教育丝毫不能帮助其它文化背景的学生去面对他们各自未来的现实世界。又如还有一部关于越南战争的短剧表现的是奇卡诺士兵为一个由英国裔的白人统治的政府作战是多么愚蠢。再后来，巴尔德斯又创作了传奇剧，这些剧的政治性减弱了，剧中溶入了源于阿扎特兰文化的想象和超现实的成分。巴尔德斯似乎对读者的兴趣不大，他没有试图去出版他的最成功的作品。如同几位别的主流剧作家那样，他的兴趣正在从舞台转向银幕，因为"电影是穷人的剧院"。

黑人剧作家们没有看到任何欢迎的姿态，否则他们也会到好莱坞去的。尽管黑人在大多数剧院里都遇到巨大的阻力，还是有三位黑人剧作家用他们的作品丰富了美国戏剧——艾米利·巴拉卡、埃德·布林斯、还有艾德里安娜·肯尼迪。巴拉卡生于一个中产阶级家庭，原名勒罗依·琼斯。他曾经几次改变政治立场，这也反映在他的作

品当中。沃纳·索勒斯把巴拉卡的发展过程分为几个时期：1958—61，波希米亚时期，美学观（在诗歌、小说、戏剧方面的）是表现主义；1960—1965，新左派时期，模仿 1115 论的美学观（虽然他的剧作并不是现实主义的）；1964—1974，川端时期，实用主义的美学观（创作为黑人的戏剧）；1974- ，马克思—列宁—毛泽东时期，仍然是实用主义的美学观（只有很少的剧作发表）。1964 年，巴拉卡还不到三十岁，在百老汇外就有他的四部剧作在上演——《洗礼》、《盥洗室》、《荷兰人》和《奴隶》。这几部猥亵、脏话连篇、玩世不恭的剧在白人报刊上为他赢得了坏名声，至今他还对受过教育的黑人青年有相当的影响。他的最近的作品使人想到二十年代的宣传鼓动文学，只不过他的人物是黑人。

埃德·布林斯和巴拉卡同年，但他出生于一个完全不同的黑人家庭——这个家庭的男人都是罪犯。这背景后来成了布林斯的创作素材。和巴拉卡一样，布林斯也是什么书都看，他也写过许多诗歌、散文、小说，但他有一点不同："我之所以转向戏剧创作，是因为我发现我希望描写的和希望为之写作的人们——我的同胞们——他们很少读小说、散文、或是诗歌。"以后布林斯还发现他的同胞们也不大读剧本，但他仍然坚持创作戏剧——出色的和不出色的。《克拉拉的汉子》（1965）是他最早的、也是最好的作品之一。这部剧粗糙然而不失滑稽，它表现衣冠楚楚、谈吐文雅的杰克如何趁"她的汉子去上工的时候"去访问十八岁的克拉拉。剧中的杰克和贫民窟的粗鲁的黑人形成了鲜明的对照，尤其是和一个叫做"大姑娘"的，也就是克拉拉的"汉子"。在写成这部剧以后不久，布林斯宣布说要写二十部系列剧，表现从 1900 到 1999 年的非洲裔美国人。但是他以后的作品并不都是属于这个系列的。布林斯的大多数作品都是以城市贫民窟为背景的，那里酗酒、吸毒、盗窃、赌博、卖淫属于日常生活。布林斯没有说教，但他却揭示了这样一种生活的单调和空虚；另一方面，他也展示了他的人物面对冷酷的命运的幽默和坚韧。

巴拉卡和布林斯可以说是以各自的风格戏剧地表现了黑人男性的意识；而艾德里安娜·肯尼迪的抒情风格的戏剧则是出自她自己的女性的无意识。"我把写作当作一种疏导我源于童年的、出自心灵深处的困惑和疑问的方式……努力去把握埋藏在无意识中的材料，使它上升到意识的水平。"她的剧表现了白人文化对善感的黑人艺术家的诱惑力。《一个黑人的精神病院》（1962）不单是黑人萨拉的住所，也是她处境的象征。这地方同她本人一样，受着黑白两方面遗产的折磨。萨拉有个白皮肤的母亲和一个黑皮肤的父亲。她在白种的维多利亚女王和哈普斯堡女公爵身上看到她自己，同时又想象自己是有色的耶稣和卢蒙巴。在使一切都变形的白色精神病院里，用精细的线条刻划 1116 出的萨拉的各个自我象万花筒般交替、重叠。剧的结尾又回到了开头，穿着黑衣服的萨拉脖子上套着一根绳子。她的上吊自杀，似乎是必然的，但又令人惊愕。

肯尼迪六十年代的其它剧作用动物的形象来表现黑人的处境和黑暗的潜意识。从它们的主观的视角来看，这些剧是表现主义的；从它们梦境般的交替变幻以及形象来看，它们又是超现实主义的。这些作品在表现种族主义的美国以及女性的想象方面达

到了相当的深度。肯尼迪七十年代的作品大多更加趋向于现实主义，但在《电影明星必须演黑白片》(1976) 里，她又回到了早先的独特模式。

假如果真如戴维·亨利·黄所说，美国戏剧正在发现美国人，那么，它更倾向于发现更加戏剧化的美国人，而同性恋的美国人在经历了若干个不见天日的世纪以后，终于在本世纪下半期大摇大摆地走了出来，先是出现在六十年代外百老汇的戏剧中，后来甚至乘上如哈维·菲尔斯坦的《火炬之歌三部曲》(1978) 这样的船进入了主流。最近的一本指南里收录了“大约四百部和男女同性恋有关的剧，”其中关于男同性恋的占多数。这些剧有时被人称作“变态戏剧”，它们的出版比别的当代剧作家的作品更加没有保障，但随着一些同性恋出版社的出现，情形也许会有所改变。

同性恋戏剧的几位活跃的始作俑者——罗纳德·塔维尔、查尔斯·勒德拉姆、肯尼思·伯纳德——更喜欢用“荒唐”来形容他们的戏剧。塔维尔差不多是偶然地进入戏剧界的：他的电影剧本《淋浴》(1965) 遭到安迪·沃哈尔的否决，但却被戏剧导演约翰·瓦卡罗接受了。塔维尔那时已经明显地形成了自己的风格——概略的情节和不连贯的事件，身份不明确的人物，夸张的布景和道具，对大众化的表演形式的偏爱，充满性的暗示的双关的台词，暧昧的性别，演员脱离剧情向观众挤眼，等等。塔维尔用这些技巧在很短的时间内写出了一系列短剧，其中最生动活泼的要数《戈迪伐夫人的生活》(1965)。塔维尔自称从《猩猩皇后》(1967) 起他便进入了亚里士多德派戏剧家的行列，但实际上他的“后期”的剧作同前期作品的主要不同仅仅在于它们更长一些，而且似乎带一点儿哲学意味。从风格上看，《直背椅上的小子》(1969) 可以算一个例外。这是一部紧凑、简洁的揭露“我们城里的脏东西”的剧，是以关于异性恋杀人狂的真实材料为基础的。塔维尔的大多数剧作都活泼顽皮，拿性别角色开玩笑，但肯定都不是着眼于同性恋者在非同性恋的美国的困难处境的。

1117 同样的话也许也适用于查尔斯·勒德拉姆的剧作，但勒德拉姆的作品更明确地带有滑稽讽刺剧的特征。《大旅店》(1967) 是嘲弄电影《大酒店》的；《王后们互相碰撞的时候》(1968) 是拿马洛的《帖木儿》开玩笑的；《玉米》(1972) 摹仿的是哈特菲尔德和麦科伊家族的争斗；《卡米尔》(1973)、《圆》(1977) 和《女象人》(1979) 摹仿和嘲弄的对象是不言自明的。和塔维尔一样，勒德拉姆的剧也以夸张的服装和关于性的双关语为特色。但是勒德拉姆以他轻松的、有些老式的方法总算是塑造出了前后一致的人物。

在所谓的“荒唐”戏剧的三位作家中，最严肃、也最不为人所知的是肯尼思·伯纳德。残忍一词，无论从通俗的意义上还是从阿尔托所指的意义上都非常适用于他的剧。他的好几部剧中都有一个性别不明的祭师一司仪式的人物，这个人物主持一个用折磨来取乐的活动——《吃驴的家伙》(1968) 里的亚历克，《夜总会》(1970) 中的布比，《魔法博士的演出》(1973) 中的魔法博士。伯纳德用这种方法使得观众成为他的同谋，尤其是在他最近的没有出版的、有意取消了情节和人物性格的剧中，更是如此。在他的剧中，欲望是一种普遍的顽疾，甚至连死亡也不能将它扑灭。菲尔斯坦的《火

炬之歌三部曲》用一个感情丰富的同性恋世界、一个温文尔雅的亚文化、以及大量机智俏皮的台词来取悦观众；而伯纳德的剧对他们中的大多数来说，都是令人不安、难以接受的。

还有一些戏剧家在百老汇内或外生存着，但他们不属于我前面讨论过的任何范畴。其中许多人的剧常常围绕美国家庭展开，往往以一个中产阶级的家庭为背景，这个舒适的家常常使富有情感的主人公觉得是个牢笼。兰福德·威尔逊在《七月五日》(1978)和《塔利的愚蠢》(1979)里可能是使他的圣路易斯的塔利们因为同性恋者和犹太人而不胜其烦；戴维·拉伯在《棍子和骨头》(1971)里可能是在指控纳尔逊家的人用一种几近残忍的冷漠来对待他们从越南当兵回来的儿子；约翰·格里在《蓝窗户房子》(1970)里可能是在描写天主教徒们如何可笑地同他们的信仰作斗争。但是只要我们在场景说明里看到一个起居室——不管它是在得克萨斯、圣路易斯、昆斯、还是在加利福尼亚——我们立刻就知道接下来的是什么了：长篇大论的说明，照例不可避免地引向高潮的剧情发展，还有不可避免的按易卜生一百年前就设计好的方式安排的结局（近年来结局变得不那么明显了）。

以上举出的只是剧作家的比较有名的、通常是比较好的作品。但我是带着敬意挑选出这些剧作家的，因为他们都表现了在其它媒介的挑战面前对戏剧的极大的忠诚。阿瑟·科匹特也属于他们的行列。很早他的滑稽剧《哦，爸爸，妈妈把你挂在衣柜里，我好伤心》(1960)就受到好评。以后他又尝试过好几种风格：若干现实主义的和超现实主义的独幕剧；超戏剧风格的历史剧《印第安人》(1968)；关于语言学习的《翅膀》(1978)；关于核战争灾难的皮兰德娄风格的《世界末日》(1984)。兰福德·威尔逊是位更加多产的作家（这也许是因为他和纽约的圆圈轮演剧团的关系）。他在如《基列的香膏》(1965)和《巴尔的摩地狱》(1973)里是以城市里的渣滓和与社会格格不入的人的辩护者的姿态出现的；但他也可以解剖一个城市，如在《埃尔德利奇的打油诗人们》(1966)和《筑墩人》(1974)里那样。在他的《天使会堕落的》(1984)里，威尔逊现实主义地、含蓄地触及到科皮特的两个题材：对美国印地安人的剥削和美国核武器的危险。 1118

戴维·拉伯曾经参加越南战争，他似乎只对两个主要题材感兴趣：越南战争中的美国军队和对女性的利用。他在关于战争的三部曲里对美国的军队和平民都痛加批评，然后又在《放屁间里》(1974)和《骚动》(1984)两出剧中对唯利是图的男人们大加讨伐。如果说拉伯惯于重炮齐发的话，那么格里更喜欢用机智的利刃进攻。拉伯的《帕夫洛·赫梅尔的基本训练》(1971)和格里的《马齐卡》(1967)的目标一致，都是反对越南战争的，现在两部剧都象表现二次大战的剧一样，显得遥远了。格里的另外一些剧作，如《蓝窗户房子》(1970)、《名利双全》(1976)、《马可·波罗唱独唱》(1977)等等，和他的自身经历更接近，它们是讽刺“我”的一代的——特别是“我”艺术家。格里对滑稽闹剧有着如此不可抑制的喜爱，乃至于它有时竟弄钝了他讽刺的刀锋。但在《关怀和遗弃》(1979)里他驾驭了自己奔腾的想象，出色地表现了三个激

动的神经质者内心的痛苦。格里最近的精力（除开电影以外）主要集中在描写内战后美国追求乌托邦的人们的一个系列剧上。

象上面这样的跑马观花式的全面介绍的问题之一，就是单是作品的标题和标题后面的不能说明问题的说明就占去了很多地方。但现在我总算将这宽阔的地面“跑”完了一遍，可以在本世纪后半期最有思想的戏剧上面停一停了。这里我特别强调“有思想的”这个修饰语。但是思想是埋藏在戏剧之中的，不可能简单化地解说——即便我感到不得不试一试也罢。对惯于欣赏戏剧的人说来，这思想几乎是可以触摸到的，几乎要从纸面上跃然而出；而别的读者可能就需要多花一些功夫才能从字里行间找出思想来。

有两位活跃的剧作家——萨姆·谢泼德和戴维·马米特——也许会反对用这样的方法来看待他们的作品，因为人们经常赞赏的是他们的语言的音乐性，而不是它的意义，但我要说音乐也是意义的一部分。这两位剧作家都生于四十年代，都在二十岁出头就有作品上演，在不到三十岁时就都出了名，而且两人都拒绝迎合百老汇的趣味。在美国白人戏剧中，他们两人形成了最明确而独特的个人风格。马米特的剧大多短小而且彼此相似，都是由一系列两个人物之间的冲突构成的。谢泼德的五十来个剧作可以分为三类。

1119

萨姆·谢泼德1943年生于中西部的一个军事基地。在成长的过程中，他随着家人从一个基地搬到另一个基地。1962年他作为一个演员曾短暂地游历美国各地。1963年他到纽约，1971年到1974年期间在伦敦居住。这样的经历使他得以接触各种风光景色。他讨厌读书，但爱好爵士乐，喜欢运动，所以他思维中运用的是通俗的而不是学究式的神话。六十年代在格林威治村他开始创作歌词、散文和短剧。他在很短的时间内接连得了三个“欧比”奖，这使他选择了戏剧创作。他早期的短剧可以改变场景——室内的、室外的、家里、旅馆里——但时间总在现在。从形式上看，在不连贯的对话中往往插进一些借题发挥的独白，或者叫做“即兴谈话”。在从《岩石花园》(1964)到《无形的手》(1969)的一系列拼贴画式的作品中，他似乎在回避任何主题——仅仅隐约地暗示他后来关心的那些问题——父子关系、商业社会中艺术家的问题、广大的空间的吸引力、对权威的反抗。

从《旅行病》(1967)开始，谢泼德进入了他的第二类作品的创作时期，虽然这以后他还继续写了一些拼贴画式的剧。他将一些通俗的成分和想象的成分相结合，开始更多地注意情节，甚至于开始注意一些初步的人物性格发展方面的问题。《旅行病》是一部关于疾病和虚假的治疗法的剧，谢泼德借鉴了电影和广告，但他没有费心去注意剧的展开和结局。《响尾蛇行动》(1970)是应纽约的林肯戏剧中心的要求而作的。在这部剧里他试图将黑人、科幻作品、军队、以及电影中印第安人的语言混合到一起。最后演员们在风声效果中、在五颜六色的灯火照耀下盛装起舞，全剧在高潮中结束。《疯狂布鲁斯》(1971)的情节借鉴了电影《马德雷之宝》，它同样以一个十分热闹的场面结尾。这些剧创作时正是戏剧的反语言时期，但他的所有人物却都有很多台词，有时

甚至轮流地大段发挥。

有几出剧可以说是处于谢泼德的第一和第二类作品之间的。这些剧都是关于艺术家（而决不是作家）的——《传奇剧》（1967）、《疯狂布鲁斯》（1971）、《牛仔之口》（1971）、《罪恶的牙齿》（1973）、《天使城》（1976）和《B 套间里的自杀》（1976）——而且都采用了某种想象的形式。但在 1974 年谢泼德就说过："现在我想试试一种完全不同的写作方法，非常质朴的方法，不那么华丽，没有那些神话人物以及诸如此类的东西，尽可能地去掉一切装饰。"

这种努力的结果是谢泼德的第三类作品，五部家庭问题剧，虽然谢泼德自己只把其中的三部叫做"家庭三部曲"。《饥饿者的诅咒》（1976）表现的是一个西部鳄梨种植场上的家庭成为人吃人的社会的牺牲品的故事。《被埋葬的孩子》（1978）掘出西部一个衰败的农场上一个孩子的遗骨；与孩子一同被埋葬的还有一个家庭的希望。在《真 1120 正的西部》（1980）里，两兄弟相互竞争——上过名牌大学的奥斯汀和没有出息的李比赛，看谁能写出表现真正的西部的电影剧本来。同奥尼尔的《哀悼》一样，剧作家描绘出了一个悲剧的美国，它的丰富的遗产被白白糟蹋，人们陷入贪欲的泥潭。不同的是，谢泼德使用了非常生动形象而且口语化的语言。

《为爱的欺骗》（1983）和《心灵的谎言》（1986）更深入、有力地表现了男女关系问题——爱的喜悦、它的残酷、以及能经受考验的爱的困难。两部剧中的第一部（它拍成了电影，而且谢泼德本人出现在影片中，可是这并没有使效果更好）写两个爱人暴风骤雨式的重逢，而他事实上又是她的同父异母兄弟。令人难以置信的是两人的父亲就是他们编造的谎言和他们的相互指责的见证人。最后，儿子也模仿了父亲的不忠，但在这里谢泼德第一次没有着力表现父子关系，而是集中表现了那女人的痛苦。

《心灵的谎言》是一部以女人为主的剧，尽管剧中的女人有一个脑子受了损伤，而她的母亲又有些愚笨。仅这两个女人就有力地表现出了爱的支撑力量。在他的最复杂、人物最多的剧（八个人物）中，谢泼德将两个家庭并排放在一起，其中的一个暂住在加利福尼亚，另一个世代以蒙大拿为家。二十年前谢泼德在《旅行病》中写了疾病和治病的尝试；在二十年后的这部剧中他表现的是一次凶残的暴力伤害事件之后的缓慢的恢复过程。一位丈夫在将他当演员的妻子毒打几乎致死之后，陷入深深的自责之中。在受伤的妻子的家人无济于事地看护着那位不幸的女人的时候，丈夫的家人也在努力帮助那位痛苦的男人。在这里，谢泼德用两个家庭里好心却无能为力的人们几乎是单音节的话语取得了强烈的戏剧效果。最后，受伤的女人和她丈夫的兄弟结合，加利福尼亚的一家人去寻找他们在爱尔兰的家，蒙大拿家庭的父母慎重地叠好美国国旗，观众看到了新生活的希望。剧的高明之处在于将两个家庭中发生的事同时展现，使得舞台两边的动作互相呼应。例如，当加利福尼亚的母亲放火烧掉象征着痛苦的往事的房子时，蒙大拿的母亲用一句台词结束了全剧："象雪地里的火一样。怎么会呢？"

与谢泼德丰富多变的题材、风格不同，戴维·马米特的生活和创作都集中在城市里。马米特在芝加哥出生和长大，十多岁时就参加第二都市剧团的演出。后来，在戈

达尔学院和纽约的邻里剧团，他又获得更多的戏剧方面的经验。此后他做过一些临时性的枯燥的工作，但仍然没有中断业余的戏剧活动。1972年，他回到芝加哥。当《芝加哥的性变态》(1974)一剧获得芝加哥市的最佳戏剧奖时，他认定自己在戏剧中的位置是创作，虽然他继续从事教学和导演工作。

1121 从他最初的短小作品到《格伦加里·格伦·罗斯》(1984)，马米特的剧可以说是一系列两个人物的场面的集合。台词似乎是自动地源源不断地滚出来，互相碰撞、重复，时而犹疑、绊跌，不时夹杂着满不在乎的下流话，装腔作势的上流话，和带着半生不熟的哲理味的话。台词不断地从受到压力的小人物口里涌出来，马米特的减缩、省略和同义反复使得他的大多数人物听起来都差不多，但他们的不同背景又将他们区分开来。(作为一个美国的剧作家，马米特对家庭问题的缺乏兴趣令人吃惊；但他和美国的主要剧作家们一样，在表现男人时比表现女人时深入得多。)

两人对垒的主题和方法是从《变化》(1971)一剧中公园长凳上的两个老年男子开始的。还有的两人剧表现周末相会的情人关系的困难，父亲和成年的女儿的重逢，少年得志的演员和他的末路穷途的同事的对比，等等。两人的场面也可以构成多人的剧：《芝加哥的性变态》里有四个年轻人，用三十四种不同的变体表现性的主题。《美国野牛》(1975)表现三个地痞如何计划一次偷盗。《水动机》(1977)也许是马米特最雄心勃勃的作品。它采取三十年代一个广播剧的剧中剧的形式，谴责美国商业的不道德。《湖船》(1981)和《格伦加里·格伦·罗斯》都以房地产投机为背景，它们更含蓄地批判了资本主义。《埃德蒙》(1983)一剧则通过一系列的对话展示这位主人公崩溃的过程。马米特的剧中人们当然不会知道剧作家在他们有限的对话周围编织成的图画：它以对个人的同情为经，以对金钱社会的谴责为纬，力图表现他们几乎想象不到的理想。这在主题上和年轻的阿瑟·米勒没有什么两样，但马米特的节奏却是全新的。

二十世纪后半期的美国戏剧拥有数量空前的成熟的剧作家，但影响深远的剧作却相对地比较少。然而也的确有一些剧令人难忘，所以我不妨在结束之前对它们作一个回顾。杰克·盖尔伯和让—克劳德·范伊塔列都属于最早的对百老汇不予理睬的作家之列；同许多别的剧作家一样，他们最为人们熟知的是早期的作品。盖尔伯的《联系》(1957)从某种意义上讲是一部传统的剧作，但它同大洋彼岸的姊妹作、约翰·奥斯本的《愤怒的回顾》(1956)一样，也是以寻找比喻意义上的联系的青年人为对象的。从戏剧史上看，《联系》在生活剧团的上演标志着外百老汇运动——一股标新立异、让观众参与演出、反对种族隔离、容忍吸毒、不容忍权威的潮流——的开端。尽管剧中也有一些感伤主义的成分——如好人对坏人、悬念、大团圆的结局等等——它仍然传

1122 达出了一种梦幻状态。一部关于吸毒瘾君子的电影提供了皮兰德娄式的背景，爵士乐的连复段衬托着漫无目的的对话和不连贯的独白，现实和象征融合在一起，而生活剧团的表演充分说明这个名称是多么合适。

纽约的开放剧团最初是从生活剧团中分出来的，但它一直以演员的成长为其活动的中心。让—克劳德·范伊塔列是这个剧团最善于为演员写练习脚本的剧作家，但同

时他写的三部曲《欢呼美国》也以漫画的笔法对美国文化的某些方面作了令人深思的描写。三部曲之一《汽车旅店》(1962)由三位脚穿厚底鞋，头戴三倍人头大小的娃娃面具的演员表演。首先出场的是扮店主的娃娃。她头上挂满卷发器，戴着镜面眼镜，身穿一件极其平常的灰衣服，一上台就开始(由画外音说出的)一大段独白。接着，灯光向观众当中一闪，“男人”和“女人”——两个穿着花哨的哑巴娃娃——走进“毫无特色的现代化的”旅店房间里。随着剧情的进展，灯光变得越来越刺眼，画外音也越来越刺耳。当单调无味的谈话喋喋不休地从画外音里传来时，舞台上的房间里正在发生一场暴力。那一对男女脱完衣服以后，就开始疯狂地将房间里所有的东西一样一样地毁坏，而画外音却慢吞吞地、若无其事地继续着。电视机里响起了震耳欲聋的摇滚乐，画外音里极不协调地重复着安抚的话语，房间里的两人将墙壁涂满了脏话，扭来扭去地做着性交的动作，将剩下的东西砸得粉碎，还扯下了店主娃娃的两只手臂。警车的呼啸和摇滚乐声淹没了画外音，眩目的灯光再次射向观众的眼睛。舞台上的一对男女砍掉了店主娃娃的头，然后满不在乎地分别走下剧场中的过道，接着就不见了。《汽车旅店》用空洞的话语和狂暴的行动的对比宣布我们都是这样一个美国汽车协会的成员：在这个协会里平庸、陈词滥调和无缘无故的破坏行为都是大批量生产的。

巴拉卡的《荷兰人》(1964)是另一部充满暴力的、给人强烈印象的剧。在一个地铁车厢里，穿着十分暴露的白女人卢拉吃着苹果，坐在了穿着整齐的黑人克莱身旁的一个空位上。她先是和他调情，接着又向他发火：“你大概从来没有想到你是个黑家伙。”然而在侮辱面前，克莱仍然不动声色。在第二幕里，她开始逗引他。当她起身在开始拥挤起来的车厢里跳舞，还用种族的和性的玩笑来嘲笑仍然无动于衷的克莱时，他“用全身力气打了她一个耳光”，并且愤怒地咆哮起来，大意是说白人永远不会懂得黑人，一旦一个黑人开始和白人打交道，他可不是好惹的。但克莱并没有伤害卢拉，而是伸手去拿他的书，准备下车。就在这时，卢拉用刀刺死了他。在她的指挥下，乘客们将克莱的尸体扔出车厢。另一个黑人男青年上了车，坐在卢拉旁边，两人开始互相打量。 1123

从某个平面上来看，这个剧可以说是现实主义的——背景是熟悉的，人物是可信的，剧中的暴力是可以理解的。但剧的语言却超出了现实主义的范围。剧的名字本身就带着世代流传下来的诅咒。人物的名字暗示黑人［克莱——Clay］是那个吃苹果的引诱人的女妖［卢拉——Lula——Lilith］手中的泥土。而所有这些仅仅是“在大都市飞速移动的下腹部”的难以预测的旅程的一个象征。斯文的玩笑、小心翼翼的试探变成唇枪舌剑、猛烈的交锋，最后发展到克莱火山般的爆发——他在美国社会中的不情愿的天鹅之歌。《荷兰人》既是真实的，又是原型的，它比传说中的好望角更接近目标。

这三部六十年代在外百老汇上演的剧有可能都给萨姆·谢泼德1972年在英国写成的《罪恶的牙齿》提供了养料。同盖尔伯的《联系》一样，谢泼德的剧依赖音乐的关键作用。同范伊塔列的《汽车旅店》一样，它使用了大于真实尺寸的表现方法。同巴拉卡的《荷兰人》一样，它表现了两个人之间引向死亡的决斗。同任何剧作家都不

一样的是，谢泼德把摇滚乐的、牛仔的、罪犯的、以及体育的词汇融合在一起，铸成了他的两个人物——统治者霍斯和挑战者克劳——用来决斗的致命武器。这场事关重大的决战的背景极其简单——一个装饰着银钉的高背王座。

《罪恶的牙齿》一开始就接近了它的危机。霍斯需要在“游戏”中杀死对手。他和他的星术师商量，但后者并没有给他以鼓励。他问银河杰克的意见，但银河杰克不愿意作肯定的答复。他又去问他的司机切尼，得到的回答是不能违反“规则”。霍斯被与东方的小威拉德结盟的想法所吸引，但又听说威拉德自杀了。大夫给霍斯打了针，但并没有使他安静下来，霍斯又向他的情妇兼女仆兼私人教师贝基暴露自己的恐惧。后来，霍斯一个人在舞台上自问自答地和他的父亲进行了一场对话：“他们都指望着我。经纪人、中间人、管理人，我是一个他妈的赚钱的行当！”一旦霍斯接受了他父亲的回答——“你不过是个人，霍斯，只不过是个人”——他便能接受克劳的挑战了。

剧的第二场是霍斯和克劳之间的决斗，由一位裁判员评判。在第一轮中，克劳用一个懦夫的故事来攻击霍斯，裁判判克劳胜。第二轮，霍斯指责克劳不承认他同黑人布鲁斯音乐的血缘关系，裁判判这轮为平局。第三轮，克劳嘲笑霍斯的音乐过了时，还说他是个风格窃贼，裁判宣布克劳技术得胜，霍斯盛怒之下开枪将裁判打死。这样一来，霍斯就违反了规则，自动地成为吉布赛人，需要从克劳那里学习生存术。然而战败的霍斯学不会象吉布赛人那样说话、走路和唱歌。他开枪自杀，克劳统治的时代于是开始。在他通向王座的路上，洒满了一个正在衰退的文化的反常地活跃的语言。

1124

这语言在马米特的《美国野牛》中处于一种更糟糕的衰退状态：语汇大大地贫乏化了，骂人的话都是同义反复，到处是累赘的话语。不过我们看到的不是竞赛中的明星，而是三个笨嘴的地痞——唐，一个旧货铺老板；鲍勃，他的年轻“听差”；蒂奇，唐的朋友和未来的合伙人。剧的力量主要来自三人满嘴粗话的关于生意和友谊的道德准则的争执，他们怎么也弄不清什么是生意，什么是友谊，最后把它们完全混淆了起来。马米特显然是认为他的三个不那么诚实的主人公是美国资本主义的缩影，但是对这个角色来说这三位是太温和、太温情、而且无意识地太滑稽了。

艾德里安娜·肯尼迪的剧名《电影明星必须演黑白片》听起来象是在含蓄地要求对白人和黑人都同样有意义的电影，但实际上这出剧是由黑人的悲惨遭遇和三部白人影片中的场景复杂地交织而成的。三十三岁的黑人女主人公克拉拉这样评论她丈夫对她的指责：“他以为有时……对我来说我的生活就象一部我喜欢的我的黑白电影……我在里面演一个小角色。”虽然克拉拉是肯尼迪的女主人公——而不是小角色——但她的许多台词是由黑白电影中的女主人公说出来的。克拉拉离婚的父母被拿来同影片《航行者》中贝特·戴维斯和保罗·亨赖德在船上相爱的一场作对比。他们在克拉拉昏迷不醒的兄弟床前的争吵被拿来同影片《维娃·扎帕塔》中婚礼一场对比。怀孕的克拉拉自己的离婚被拿来同《阳光下的位置》中蒙哥马利·克利夫特一动不动地看着怀孕的谢利·温特斯淹死的景象放在一起。虽然在剧的进程中克拉拉也说一些话，但直到最后在她自己的房间里的那一场时，观众才清楚地意识到她也是剧中的一个人物。肯

尼迪用这种将电影中的场景融合到剧中的办法，在一个剧里包容了黑人的历史、家庭中的不幸、妇女的独立、以及艺术家的原则等等问题，达到了非常简洁的效果。

最后我要以我还没有提到的一位剧作家为结束——这就是李·布鲁尔。布鲁尔作为导演比作为剧作家更为知名。他曾出版《动画》（1979），这是一个三部曲，曾由马博矿区剧团上演。布鲁尔比大多数视觉艺术家更有文学性，比大多数作家更懂得视觉艺术，而比两者都更懂得音乐和技术，因而自成一家。《朝觐》（1983）一剧的剧本几乎是平均分为两半，一半是复杂的场景说明，另一半是剧中唯一的演员的独白，按照布鲁尔惯常的风格，全部用大写黑体字母印出，只用句号作标点。通过一系列精心安排的镜子，我们看到背对我们的演员。从闭路电视上可以看到她现在的各种联系；通过录音可以了解到她过去的若干形象。我们听她说了数字、片断的引语、双关语，提到一个名叫亚历克斯的，一次以不知名的荒凉地方为目的的神秘旅途上的旅伴，我们慢慢地吸收她的无数方面。表演者是女演员、娼妓、儿童、成人、苦行僧、老年男子。在表演即将结束的时候，我们听到亚历山大·卢亚克的名字，他在七十一岁的时候开枪自杀，他的女儿还没有来得及偿还欠他的债——一笔象征的债，也是实在的债。在最后一刻的回顾中，女儿变成了父亲："我们将永远也不能把彼此的原子分开。"用不着舞台，即使在黑白的印刷符号中，我们也感受到了人生旅途的这些无数的印象。

在本世纪下半期，有时小说和纪实性文学被呈现在舞台上。假如在另一方面，我们也可以通过阅读来欣赏舞台上的表演，那么我们的确将永远也不能把彼此的原子分开了。在我看来，那将是一件大好事。

鲁比·科恩 撰文　　数凡 译

新现实主义小说

1126 合乎理想的小说家是这样一位艺术家，他渴望能了解事物的本来面目，他喜爱和追求真实。他是表现处在一定条件下的事物的艺术家，是表现事物影响精神和精神影响事物的艺术家。他的事业的成功既取决于他对事物的了解，又取决于他对精神的了解。

莱昂内尔·特里林，《逃亡者的聚会》(1956)

甚至在现在，许多别的国家的作家也开始像我们一样对他们自己的过去感到不安；他们发现，在我们的小说中，与二十年代的实验、三十年代的"社会意识"以及四十年代对形式稳妥的追求密切相关的那个问题至少被十分尖锐地提出来了："在一个四分五裂的社会，失去传统的孤独的个人能够创作出足够成熟和复杂从而成为它的时代意识的诗歌吗?"在全世界面前提出这样一个问题正是美国小说目前所取得的成就。

莱斯利·菲德勒，《幼稚的终结》(1955)

"符号的帝国是散文"，让-保罗·萨特在他的哲学和批评研究论著《什么是文学》(1947)中写道。这也许是我们在文学中读到的关于战后思想倾向最有影响、最令人信服的论断。萨特的书除了探讨别的问题之外，对作为文学手段的散文进行了颂扬。它表达了这样一个信念：表意危机（现代和现代主义作品的一个显著特征）是可以克服的。"1914年的战争加速了语言危机的出现，"萨特论述道："不过，我得说，1940年的战争又对它重新作了评价。"现代主义的半个世纪向文学现实主义提出了挑战，并揭示了言语的危机。然而战争结束之后，符号重新显示出重要性，由于有明确的目的和责任，散文能够重新证明它是可信的，并恢复它表意和再现的功能。

萨特创作的特点是恢复现实主义这一倾向，如同他关于人道主义可以恢复的主张一样，是试验性的。然而它表明了一种态度——一种既反对文学现代主义的晦涩又反

对三十年代那种更幼稚的承担政治义务的态度——这种态度在第二次世界大战之后的年代对小说的命运起了国际性的影响。最明显的例子是在那些直接面对战争的欧洲国 1127 家里。这些国家目睹它们的政治制度彻底崩溃，它们的城市遭到毁灭，整个国家被占领或者被打败。在蒙受纳粹占领和所谓智力合作历史的巨大耻辱的法兰西，萨特本人与阿尔贝·加缪一道将小说引向了存在主义的现实主义方向。在那个不仅因战时失败而且因焚烧书籍和党派宣传的压力而使文学和诚实保持缄默的德国，1947年集合起来组成号称四七社的作家们把净化世界和披露事实看作他们的首要任务。在同样遭受失败的意大利，战后的主要倾向是一种新的新现实主义——它既对战时的政治扭曲又对随之而引起的贫困和社会动乱作出了反应。英国虽然获胜，却经历过狂轰乱炸，对极权主义一直感到恐惧，此时正经历着向福利国家转变并同时开始失去它的世界性作用的重大变化。在这个国家从事文学的知识分子强烈地感到必须按照一种崭新的社会、政治观点来记录和表现一种新的历史局面。正是乔治·奥威尔发出的对真实的呼唤，在寻求和发现为新一代人呐喊的新声之中指引道路。乔治·奥威尔在整个战争期间一直告诫人们：自由主义—实现主义小说有衰落的危险，它将被一种“几乎不可想象的”新形式的极权主义作品所取代。

在更简明的文学史著作中，似乎二十世纪的文学艺术史可以粗略地划分为两段：先是现代主义，然后到一定时候就出现了后现代主义。这是把人引入歧途的历史，而且过分简略，因为在这个世纪的整个过程中，在小说领域内，现实主义一直经久不衰，而且十分强大，与此同时还不断地引起了关于现实主义的真实性、哲学价值和现实意义的种种争论。实际上没有一件自称为反现实主义的作品不把现实主义作为主要成分包括在内，而且大多数被认为实质上是反现实主义的重大运动都一致声辩它们实际上是现实的一种形式——正如阿兰·罗伯—格里耶关于“新小说”所作的论断那样。如果说在十九世纪下半叶以来的小说中对于虚构和象征性的过分强调（正如罗兰·巴迪斯所说的那样，与文学中的现实主义表现手法的争论实际上是在那场自称为现实主义的运动中开始出现的）使得单纯的表现手法在现代小说中显得颇成问题，那么它并没有妨碍我们的现代小说家讲求描写的逼真性、运用新闻报导的形式以及在适当的场合下 1128 进行模仿的权利。如果说我们是生活在一个罗伯特·奥尔特称之为“自我人格意识小说”（它“坚持不懈地努力向我们传达出这样一个观念：小说中的世界就是作家根据文学的传统和程式虚构的世界”）的时代，那么我们也可以说是生活在这样的一个时代：在这个时代里，历史的沉重压力，作家们关注人类政权与政治力量、关注人类暴行和人类恐惧的责任，以及他们为了创作更长篇幅的小说而承受的想象力的冲击，从来都没有现在这么大。“于是与他自己就是其中一分子的现实生活休戚相关的当代作家不得不从头做起，”伦纳德·苏肯尼克在其标题很贴切的《小说的死亡及其他故事》（1969）中告诉我们。“现实不存在，个性不存在……，”不过这主要取决于充分承认我们大家都是其中一部分的现实生活是确实存在的。象大多数现代帝国一样，萨特的符号帝国已处于一片混乱之中，而且他希望通过他认为是散文所固有的对现实和社会承

担的义务来加以克服的表意危机已经受到普遍的怀疑。正如与萨特的争论对于他们称之为结构主义和解构主义的哲学和语言学理论领域的发展至关重要一样，符号帝国的命运和前途对于近来虚构体散文的历史也关系重大。然而在复杂的现代文学概念中，例如在“魔幻现实主义”这个概念里，我们看见了小说创作而临的现实主义难题造成的持续不断的压力。我们可以说，正是这种压力构成了近期小说的大部分历史。

在这段历史里，战后年代出现的现实主义复兴绝非小事一桩，而是现代主义的一代继承者中的许多最重要的人物力求在现代主义之后的一个时代里阐明小说的目的和方向而作的一部分努力；这个时代不仅出现在现代主义本身之后，而且出现在（纳粹对欧洲犹太人进行的）大屠杀之后，出现在原子核时代的到来之后，出现在集权主义与自由主义之间或者说共产主义与资本主义之者的不断发展的全球政治冲突之后；现实主义复兴是出自许多作家感到的一种新的需要，即在一个精神生活曾经遭到压抑而且仍然受到威胁的时代里，作家应当发挥他们作为知识分子的权威作用。实现主义是一个可以有许多含义的术语，它的多种遗产在二十世纪的西方小说中并没有消亡，尽管各种各样巧妙的仿造、自觉的虚构和滑稽的模仿标志着现代主义还在向前发展。在美国有一个强大的自然主义传统，可追溯至十九世纪末叶。当时来自欧洲的这场运动，在艾尔弗雷德·卡津于1941年发表的论述美国小说的现实主义的重要著作中所说的“故土”上扎下根来。现实主义思想在四十年代末和五十年代的复兴实际上有强大的批评理论作为基础。埃里希·奥尔巴赫的杰作《摸仿：西方文学中现实的再现》，据出版说明，写于伊斯坦布尔，时间是1942年5月与1945年4月之间，然后于1946年在柏林出版，1953年在美国出版。它是一部独特的专题论著，研究的是文学艺术中的具象派和对真实这个主题的直觉。在英国，F·R·利维斯的专题论著《伟大的传统》（1948）论证了贯穿英国小说传统的主线是社会的和道德的现实主义。在美国，莱昂内尔·特里林那部颇有影响的论文集《论自由主义的想象》（1950）表现了类似的思想倾向。

特里林的书代表了对二十世纪三十年代意识形态的坚定信念的反叛。他认为战后需要的是一种他所谓的“多样性和可能性”的意识。为此他求助于文学，尤其是小说——这种形式充满了现实主义精神，在社会世界中发现了重复性和多样性、矛盾和虚伪、存在于制度和意识形态之外的实验的和真实的东西的复杂性。“那么小说就是一种对真实的永恒的追求，”他在最重要的一篇论文《风俗、伦理和小说》中写道，“（小说）研究的领域一直都是社会世界，它分析的材料一直都是那指示人类灵魂方向的风俗。”然而他补充道，“像我描绘的这种小说从来都没有在美国真正立足。”特里林在说此话时表达了当时人们十分熟悉的另一种批评见解。这种批评见解在稍后的两部著名的专题论著（理查德·蔡斯的《美国小说及其传统》[1957]和莱斯利·菲德勒的《美国小说中的爱情和死亡》[1960]）中得到了更充分的阐述。两部著作都论证了关于有特色的美国小说传统的问题，指出因为没有根深蒂固的风俗习惯和历史的神话基础，在美国形成了一种小说的反传统，其特点是推崇“传奇故事”和“歌德式小说”。人们过

于呆板地认为，欧洲小说的主要传统是现实主义，并且低估了现实主义和自然主义在美国传统中产生的巨大影响，要是出于这个原因，在今天看来上述这一强调也就可能显得有些过分。

然而即使在自然主义时期，美国小说的神话和传奇的作用也显得的确与大部分欧洲小说大不一样，尽管它长期关注特里林所说的“文化的嗡营声”，尤其是历史的具体 1130 过程。正如菲利普·拉弗在《神话与强有力者》这一篇文章中指出的那样，历史过程在美国小说中所起的作用比许多批评家承认的大得多。该文于1953年发表在《党派评论》上。他在文章中着重谈到神话一批评的普遍流行以及把文学与历史分离开来的批评倾向，即乔伊斯的小说人物斯蒂芬·德迪勒斯所说的“我试图从中醒来的恶梦”。像特里林（他也在同一种杂志里发表文章）一样，拉弗号召美国文学家关心社会与文化和认识尼采的“第六感官”，一种历史和历史主义的意识，权力与过程的意识。而且实际上在这样一些论据的支持下，在萨特的强调和最近一些历史事件的压力的促进下，被萨特称为“第三代”的美国作家似乎更密切的关注历史。当R. W. B. 刘易斯全面考察战争结束之后的那一代美国小说家时，他也正好作出了这样的评论：“似乎这些小说家以及他们创造的人物都被美国经历的历史岁月和暴力赋予了历史意识（应当记住，直到不久以前美国对历史并不熟悉）。”

因此，在战争刚结束之后的年代里、渗透西方小说的东山再起的现实主义的精神氛围对美国也产生了影响。因为“第三代作家”出现了，而且随着二十世纪四十年代的过去和五十年代的到来，他们在数量和质量上都在增长。此时现代美国小说史上最强大、最杰出的一代正进入其创作活动的结束阶段。F·司各特·菲茨杰拉德和纳撒内尔·韦斯特于1940年相继去世，先后仅相隔几天；舍伍德·安德森逝世于1941年；葛特鲁德·斯泰因在1945年离开人间。海明威、福克纳、多斯·帕索斯和斯坦贝克继续从事写作，而且他们当中有三人在战后年代里获得诺贝尔奖。然而他们的作品尽管在二十年代和三十年代里改变了现代小说的概念，却不曾对战后的思想倾向产生过同样的影响。福克纳后来写的三部曲《村子》(1941)、《小镇》(1957) 与《大宅》(1959) 是“约克纳帕塔法世系”的重要续篇，但他后来那部期待过高的、关于第一次世界大战的作品，《寓言》(1954)，显然是一部失败之作。海明威晚期的作品表明他的现代手法渐趋僵硬，有如龟壳一般，而他的《老人与海》(1952) 则是一部充满感伤情绪的神话。多斯·帕索斯的《世纪中叶》(1961) 未能像《美国》那样大获成功；斯坦贝克后来写的小说也远不如《愤怒的葡萄》。这些作家的成就是引人瞩目的；他们探索了本世纪初期最重要的历程——从乡村到城市，从含有神话内容的田园式文学作品到现代反 1131 讽，从一心关注民族自身利益到放眼注视国际变化过程。他们把自然主义的潜力发挥出来，将其应用于似乎与二十世纪美国经验相吻合的现代主义，开创了现代的、实验的美国小说传统。然而他们的作品似乎在某种程度上远离战后的新世界，与它对历史灾难、变化了的命运、核战争的威胁、不断扩张的大众社会、与日俱增的物质主义和技术改革的意识格格不入。

战后世界所需要的那种小说成了四十代末和五十年代反复认真讨论的课题。一些批评家把当时的情形与第一次世界大战之后的情形相比。一战之后，"迷惘的一代"小说家们开创了一个实验的新时代，发觉他们的幻想破灭了。约翰·奥尔德里奇在《迷惘的一代之后》(1951) 中、马尔科姆·考利，在《文学现状》(1954) 中认为，现代小说的繁荣时期已经结束；新的美国小说，如像战后美国生活一样，是灰色的，墨守成规的，因循守旧的，而且缺乏先锋派的精力和引人思索的精神刺激。这个看重物质报酬、建立起城市化与郊区化的社会新体制的世界使艺术感觉迟钝，带来了一个万民顺从的沉闷时代——这一看法一直是社会学家和文学批评家们讨论的中心内容。这些社会学家在例如戴维·里斯曼的《孤独的人群》(1953) 和威廉·H·怀特的《组织中的驯顺成员》(1955) 之类的书中对美国生活的新时代进行了分析。"让我们暂时假定我们已经进入了那些重复出现的、我们称之为'现代的'文化动荡、发明和兴奋时期之一的末尾，"欧文·豪在他1959年写的一篇文章中说道。该文不仅因其证论透彻而著名，而且因使用了"后现代"这个有重要意义的词而引人瞩目。在《大众社会与后现代小说》中，豪论证了文艺先锋派与激进的现代事物的时代本身已经结束。他使用的"后现代"这个术语含义与后来人们进一步使用它的含义明显不同。他把"后现代小说"定义为现代大众社会小说，"在这个比较舒适、既重视福利又注意防卫的大众社会中人们变得被动、冷漠和四分五裂。"这是一个压制艺术的环境。在一个新时代，当大萧条时期的旧忧虑已经消除但忧愁时代的消沉却已开始时，艺术只能传达战后美国精神的"缠绵不愈的灵魂疾病、令人绝望的满足情绪、繁荣掩盖下的心神不宁"。在全球性的外部威胁和内部新团结的激励下，美国似乎已进入了一个组合主义和顺从适应的时代。这个时代不需要文艺先锋派，不希望文化界放荡不羁，它寻求知识分子的支持，却对他们的许多作用表示怀疑。在豪看来，能正视现实和历史职责的正是现代主义。在重要的战后一代作家如索尔·贝娄、J·D·塞林格、伯纳德·马拉默德、诺曼·梅勒、赫伯特·高尔德、纳尔逊·阿尔格伦和赖特·莫里斯之中发展起来的新小说，是这个社会的迷失了方向的小说。豪说，正是由于"他们与固定不变的社会等级保持距离并且注意这种距离的哲学含义，"这类作家才"开创了我想称为'后现代的'小说。"

1132

豪对显然是美国小说中的一种新倾向的特点加以确定时，无疑感到了困难。大多数具有批评眼光的评论家后来也感觉到同样的困难；而且倘若我们回顾一下那些试图对当时出现的主要倾向加以明确阐释的专题研究论著，这一事实现在看来是再明显不过了。在消费主义和顺从适应的时代，在大众化和充满现代性的时代，在郊区社会文化与超级大国的时代，美国新小说的方向是什么？在《现代小说中的人》(1958) 这部专著中，埃德蒙·富勒认为，处于主导地位的形象是哲学的和社会的异化形象，是个人在大众时代里逐渐消失的形象，因此个人被描绘成"一个具有讽刺意味的生物学上的偶然因素，无目的，无意义，无所适从……他作为个人的独特性遭到否认或受到压抑。他居住在一个充满敌意的宇宙里。"在《极端天真》(1961) 中，伊哈布·哈桑认为，起作用的主要精神是一种激进主义的重新恢复，因为战后的作品塑造了一个新的

男主角形象，“十分偏激，容易冲动，无法无天，为想象所苦恼，”一个拒绝接受现实的无情规律的原始的自我。在《异化之后》(1964) 中，马库斯·克勒因认为，那个在现代主义的比较阴暗的方面居于主导地位的被异化了的自我形象，事实上在战后的美国小说中已经大大改变；其总的精神就是力图以谨慎而间接、滑稽而又常显荒谬的形式去超越异化并达到新的适应。内森·A·斯科特在其《三个美国道德家》(1973) 中仔细观察和剖析了三位似乎对其时代的精神起支配作用的重要人物：诺曼·梅勒、索尔·贝洛、莱昂内尔·特里林。在他看来，战后出现的文化冲突和整个谨小慎微的时代要求小说重新强调道德，渴望通过把道德力量应用于文化来克服绝望和暴行。

鉴于许多不同类型的新作家在美国涌现出来，并且都缺乏某种一定的传统或倾向，鉴于在这些号称美国“第三代”小说家的作品中将要体现出来的矛盾张力的激烈程度，在文学评论方面因强调的重心不同而出现这样一些差异是完全可以理解的。这些评论和分析大都承认有一种普遍的文学倾向，这种倾向是由于第二次世界大战引起的现代 1133 心理变化而形成的。第二次世界大战期间大规模屠杀犹太人和战争结束时向日本投掷原子弹所产生的巨大影响，以及随之而出现的美国与苏联彼此敌对的局面，大大改变了伦理、思想、政治和历史意识。他们承认，在战争年代里从巴黎爆发出来的这场思想上的存在主义革命及深沉的忧虑、现代的虚无意识和恢复伦理道德的强烈欲望，产生了广泛的影响。他们目睹本世纪初期现代主义尽情享受的实验的乐趣和政治与思想的坚定信念（它给三十年代更富有现实主义特色的作品以紧迫感和责任感）逐渐消失。他们承认了后来被称为“新自由主义”的主导精神，这是一种本身可以被称为“现实主义的”世界观，这种观点带有政治和历史的怀疑主义的悲剧意识，带有需要超乎一般的坚定信念的悲剧意识，它感觉到历史乃斑斑污迹，需要恢复的是怀疑主义。这自然是表现在阿瑟·M·施莱辛格的影响深远的著作《至关重要的中心》(1949) 之中的精神。他在该书中写道：

> 今天，怀疑主义的洞察力终于在思想开明的头脑中慢慢得到恢复。弗洛伊德的心理学重新恢复了知识分子对黑暗的、沉睡的意志力的信念。巴思和尼布尔的神学给基督教古老而又使人纯洁的真理带来了新的力量。而最重要的是，希特勒和斯大林的兴起揭示了任何人也否认不了的扩大权势和进行破坏的人类冲动这一可怕的现实。

如果像欧文·豪评论的那样，“伦理道德的沉思”而非政治和历史的坚定信念，似乎是精神生活中和小说（莱昂内尔·特里林视之为精神生活最坚强的盟友）中的一种风气，那么我们可以看出在小说现实主义的思想与“新自由主义”之间确实有一种联系。那当然是特里林在评论中所关心的问题。他的评论把他称为“对立的自我”的东西当作作家惯常的原型，这个自我颇不实际地与文化格格不入，然而由于承认了一种更广泛的人道主义，因而被迫与之妥协。正如他在论弗洛伊德的一篇文章中所说的那样，正

是弗洛伊德提出了现代最根本的问题—— “我们是否愿意接受文明，……以及它的种种矛盾。”他还认为弗洛伊德作了重要的回答：“我们最好还是接受它，尽管我们最好还要冷眼旁观那使我们以为还是接受它为好的命运。”

在美国和绝大多数西方国家中，这“冷眼”似乎与战后小说的精神有很大的关系。在特里林看来，在一个超越了乌邦托、意识形态以及政治上的坚定信念的时代，文学阐明了生活的双重含义。首先，小说是必不可少的想象的重要形式，它的力量在于它的“道德现实主义”，在于它的生活观念，这种观念认为我们生活在一个错综复杂、不可预测的现实之中。因此，从战争结束到六十年代初这段时期的美国小说以其明确的历史张力意识为其显著特征。在这种意识中，反对与介入的矛盾要求，异化与适应，孤立的自我与大众的社会制度，竭力弄懂毫无规律且又可怕的历史过程的存在意义的荒谬可笑的个人，相互结合起来，再结合起来。历史的压力，必然的意识，把自我与社会既加以区别又结合起来的强烈欲望，为这类小说中表达强烈的现实的观念留下了余地。然而这种现实主义精神并不完全是历史传统的精神。它不是十九世纪中叶那种合乎规范的现实主义，当时在一个稠密的、历史的社会世界中个人的目的是随辉格党人对社会和历史的允诺而改变的。它不是关于风格和社会体制的现实主义。那种现实主义，如亨利·詹姆斯论证的那样，给审美的和精神的领悟以“具体、详实的表达”。它也不是决定论的、必然论的现实主义，那种现实主义被称为自然主义，而且不是杰克·伦敦和厄普顿·辛克莱的新闻报道式的揭发丑闻的现实主义，那种现实主义像新闻记者一样在现场辛勤发掘美国生活中铁的事实。它也不是三十年代某些作家（从迈克尔·高尔德到詹姆斯·法雷尔）急迫而常常负有意识形态使命的政治现实主义。

现实主义确实是一个不断为自身进行再辩护从而得以生存的术语。萨特的“符号帝国”是根据一个时代的各种先入为主的看法创建起来的。在这个时代里，人们尝试从潜在的集权状态中引出人道主义的结论，对一个充满冷战意识形态的世界作出道德评价，从一个似乎在每一条广告标语里都肯定乐观主义的存在和在每一瓶百事可乐里都肯定快乐的存在的时代里发掘出当时被称为“生活的悲剧意识”的东西。它是这样一种现实主义，这种现实主义正如菲利普·罗思在1961年发表的一篇著名的文章《美国小说创作》中所说的那样，试图描写和让人相信美国现实，这种现实“使人麻木，……令人恶心，……惹人生气，而且最终……不过是给自己枯竭的想象带来麻烦。现实存在仍继续不断地超越我们的才能。”它也是这样一种现实主义，这种现实主义正如索尔·贝娄在他的文章《关于最近美国小说的一些看法》（1963）中抱怨的那样，表现了“广阔的社会生活的压力，这压力可能会把（作家）个人变成矮子，但同时又使他成为仇恨和幻想之中的巨人。”因此，小说被剥夺了一度曾被认为对它至关重要的私生活，而且与现实主义小说等同的自由主义小说也几乎不可能实现。在《赫尔索格》（1964）中，贝娄嘲笑那些企图把这当作真理而强加于人的“现实导师”，与此同时他自己却描绘现代的、历史的个人（这种人确实在认真地尝试从道德的和思想的角度来评价他自己的时代）经历的心理危机，这就难怪批评家们会对这种现实主义精神既加以否定又

加以肯定，认为它既是现实主义的又是非真实的。

1945年以后发展起来的美国小说在许多方面都不同于它之前的作品，尤其是它抛弃了大量的神话场景以及甚至在美国现代主义小说中也有很大影响力的田园化倾向。如果我们想寻找它的起源，那么我们很可能会追溯到作为海明威、福克纳、菲茨杰拉德或多斯·帕索斯的重要杰作发展起来的移民、少数族裔和地方乡土传统，通过亚伯拉罕·卡恩、迈克尔·高尔德和亨利·罗斯这样一些作家逐渐发展起来的犹太小说传统，通过保罗·劳伦斯·邓巴和理查德·赖特逐渐发展起来的黑人小说传统，或与埃伦·格拉斯哥、威廉·福克纳、罗伯特·佩恩·沃伦和南方重农派一道成长起来的南方小说传统。我们很可能会观察到城市现实主义和自然主义传统如何反对德莱塞和法雷尔那样的作家以田园牧歌式的笔法对美国所作的描述，观察到国际城市现代主义传统是如何在诸如《党派评论》这样一些刊物提供的大都市政治论坛中坚持下去的。相当多的新作家是《党派评论》培育出来的。然而我们也可能会注意到新的一批作家是如何努力使自己适应欧洲的文学发展的，因为现实主义倾向、尤其是带有强烈存在主义与荒诞派色彩的现实主义，是战争后期与战争年代中出现的西方国家的现象。正如在同时代的欧洲作品中那样，被称为现实主义的东西与其说是被当作政治不如说是被当作道德来坚持的，与其说是被当作报道不如说是被当作同时代人们的想象来肯定的。它是极权主义时代之后竭力想恢复自我的人道主义的呼声，是关心神话时代之后奋力稳定自身的历史时局的呼声。

美国在战后的年代里写成的小说在许多方面都远比欧洲（当然远比英国、甚至远比法国）写成的小说要“异化”得多。在法国，荒诞派的眼光与其说是社会的、不如说是哲学的。如果说人道主义、道德主义以及伴随它们而来的现实主义似乎在各处都朝小说精神回归，那么美国小说似乎尤其全神贯注于人类的存在。现在，人类存在在现代大众与权力的时代里正在为它的自我而战，正在为试图从意识形态、历史决定论、以及在一个集权主义压迫势力败坏了的时代里产生的人类惨遭屠杀的压力下提炼出某种联系和礼仪的形式而战。正如索尔·贝娄后来以嘲讽的口吻评论的那样，美国小说的国际影响与这种见解有很大的关系。他在《关于最近美国小说的一些看法》中论述道，关于自我被击败的意识在欧洲作品中也很强烈，这是新的哲学、生理学和心理学理论产生的一个结果。他还说：“当美国作家被类似的精神所感动而抛弃或鄙视自我时，他们很少为这样的思想包袱所拖累。这一事实使他们欧洲同时代的人感到很高兴，因为后者发现他们不带先入之见的头脑很自然地（换言之，残忍地或狂热地）接受了新的宇宙真理。”他说这话的含义是，有必要反对思想方面的成见。然而在贝娄自己的作品中似乎处处可见当代欧洲传统的影响，如同在许多与他同时代的作家的作品中一样。就其本质而言，这是历史现代主义的传统，即正视现代历史的痛苦的现代主义作品的那个方面，这一传统的代表人物便是陀思妥耶夫斯基、康拉德、穆齐尔、卡夫卡、萨特、和加缪这样一些作家。 1136

有充分理由把贝娄的第一部小说《晃来晃去的人》（1944）当作这种新倾向的一个

主要起源。小说讲的是1942年的冬天，一个毫无目的的男子在充满敌意的都市芝加哥等待征募加入美国军队的故事。这部作品显然深受萨特战前创作的小说《恶心》的影响，同时还接受了起源于陀思妥耶夫斯基的现代主义传统的影响。小说的中心人物约瑟夫是一个反抗传统的现代人，他长年累月地坚持写日记，他的日记记录了随着他所熟悉的世界的土崩瓦解、随着旧的政治方向和义务的彻底消失以及外部现实生活的意义的丧失他所经历的一番逃避现实的过程和内心世界分裂的过程。在含义极其模糊的故事结尾，他自己那可怕的自由完全丧失了；他的入伍通知书到了，他高呼着“兵营万岁!”,在存在主义与确实可以称之为道德现实主义的力量的妥协之中加入了军队。这是诺曼·梅勒在《裸者与死者》(1948)中表示过不赞成的那种现实主义。在这部小说中，梅勒将部分篇幅用于对战时在太平洋地区服役的经历作自然主义的解释，同时也描写了日益增强的军事机器集权主义和反对它的自由主义力量的失败。军事机器成了未来的一个象征。在这本书中，以及更系统地表现在他后来写的那些探索战后美国文化、政治和性行为的小说中，梅勒本人倾向于存在主义的解决方式。“他向他本人问了一个我也想知道答案的问题，即‘一个好人应当如何撒谎？他应当怎么办？’”贝娄的约瑟夫自问道。我们可以看出，在一个冷酷无情和充满毁灭的世界里需要发现人道的措施已逐渐成为贝娄作品的一个重要主题。他的第二部小说事实上就叫做《受害者》(1947)。这部小说探索的是炎热的、自然主义的纽约城里（这儿每一个人都卷入了达尔文主义的竞争）的那条通向人类责任感的复杂的道路：犹太教教徒阿萨·利文撒尔的发现把他与信奉基督教的压迫者阿尔比联系在一起，而阿尔比最终也像他一样是一个受害者。贝娄确实从一个决定主义的和必然论的世界里找回了人道主义的道德纽带，因此，他的小说境界宽广，光彩夺目。然而迄今为止，他的那些小说的主题依然保持不变：城市的集中；贯穿着整个文化的种种启示的梦境；非自然的自我对物质和精神徒劳无益的追求；这种“自我”的增长和“我们”所遭受的压力。贝娄文学创作的道德的、形而上学的构成往往都不能用传统的现实主义加以解释，它的思想遗产异常丰富，将其想象力与贯穿浪漫主义革命和现代主义革命的西方思想传统联系在一起。贝娄的人道主义问题已变得更加抽象晦涩，但仍然暴露时代的一切压力。如果说他决心反对“新小说”的传统，并坚持认为小说是人类精神的避难所，那么可以肯定的是，他这样作并不是在为幼稚的或新闻报道式的现实主义作辨护。

1137

贝娄在战后美国小说中所起的重要作用为他理所应得的诺贝尔奖所证实，这一作用显然主要归因于一份把现代主义所关心的一整套重大问题（其中有很多问题都在《洪堡的礼物》[1975]的开头部份提出来了）与犹太教人道主义责任的传统联系在一起的双重遗产。他和那个时代的其他作家共同分享这一遗产。这些作家包括莱昂内尔·特里林本人，他在其晚期著作《真诚与真实性》(1972)中写下了一些表露心迹的话语，指出了这种忽视倡导真实性和有意回避“代人求情，充当牺牲品，同犹太教师论理，传教布道，招收徒弟，参加婚礼和葬礼，以及办事情善始善终”等种种麻烦思想心态的危险性。贝娄是一个进行这类调解、与牧师论理、参加婚礼和葬礼的小说家，而

且他也具有作为一个大屠杀的幸存者和现代世界不可缺少的证人的各种迫切的战后意识；他和许多同时代人都持这种见解，这些人包括犹太人笔友，例如特里林、伯纳德·马拉默德和菲利普·罗斯。在他们看来，那些牧师也是真有其人。特里林发表了他自己写的小说《中途》(1947)。该书缺乏贝娄作品的文彩，但它亚肃探讨了自三十年代以来的思想遗产问题及道德现实主义的本质。由于关心三十年代和四十年代美国知识分子受到共产主义吸引的问题，因此，(正如他后来所说的“对历史负有责任，”)该书从可能引导我们进人政治生活的道德准则的角度来探讨政治生活。当该书的主要人物约翰·拉斯克尔到达他生命旅程的中途时，他发觉自己处在严重病患的黑森林之中。后来他的朋友们又设法把他带回到世间伟大的抽象观念中来：即带回到历史，信仰，共产主义，资本主义，作为过程的历史和作为生活必需的政治之中。拉斯克尔认识到，它们忽略了从道德角度对存在进行思考，忽略了死亡这个令人痛苦的事实，忽略了痛苦的个人特点以及受苦受难的特殊性。在一个十分典型的道德现实主义的结局里，拉斯克尔发觉自己处在各种事物中间，几乎具有历史启示录意义。于是他逐渐倾向于承认生活错综复杂、经验难以驾驶和现实广阔无边的开明的多元主义。这是一则用现实主义手法进述的现实主义寓言，它表现了在奥斯威辛集中营之后那个时代人类本性的难以明确界定，颂扬了小说的和小说之中的自由想象。 1138

这正是为什么说特里林的书（如像其它一些非常重要的战后小说：从约翰·契弗和约翰·厄普代克的作品到玛丽·麦卡锡或艾莉森·卢利的著作）似乎都是在恢复现实主义的古典传统而不是在开创新传统的部分原因。事实上，传统手法已被证明是多种多样的，甚至在各不相同的单个作家的创作生涯内也是如此。在这些作家当中的许多人的作品里我们观察到一种倾向于描写偶然事件和礼仪的强烈动机：在约翰·厄普代克（这位关于五十年代遏制政策和六十年代感情爆炸的独特的、专门的记录员，这位不是婚礼与葬礼而是结婚与离婚的世界的伟大探索者）的初期小说中；在J. D. 塞林格的《麦田里的守望者》(1951) 的活跃的个人力量中（在这部小说中，霍尔顿·考尔菲尔德这个现代的哈克贝里·费恩所代表的带有民间风格的现实主义，使用天真无邪的坦率言辞，鞭挞了虚伪、贪污腐化和道德败坏）；在伯纳德·马拉默德的美国犹太小说中（他的小说从《呆头呆脑的人》(1952) 的神话基础转向了《店员》(1957) 的道德现实主义)。然而现实主义似乎是置于混乱之上的赎罪形式的一种仪式，这些作家中有许多人都要求获得摆脱它的束缚的权利。约翰·契弗（一位似乎在主张以新闻报道手法写作小说的《纽约人》流派中充当中流砥柱的作家）在其晚年写成了独特不凡、荒诞不经的小说《放鹰捕狩者》(1977)。玛丽·麦卡锡的小说，如像许多优秀的美国现代作品那样，在某些方面与上述流派相关联，她的作品显示出新闻报道的天赋才能和非常冷静的眼光，一种表达复杂反讽的本能。厄普代克常被视为所有卓越的新小说家中最富有现实主义特色的作家，这些新小说家是从战争刚结束后的那一代人中涌现出来的。他主张要有《半人半马》 (1963) 中那种虚构的神话的自由和《政变》(1979) 中所展现的那种想象的、虚构的广阔天地。实际上，他那十分出色的文体的严 1139

谨总是具有绘画艺术的美学效果；他的现实主义至多只具有他在他所塑造的男主角作家亨利·比奇身上发现的特点：关心"一种也许和现实的非常紧密的结构不相上下的严密性。"J. D. 塞林格在《麦田的守望者》之后发表的小说愈来愈明确地表现出小说的虚构性，把真实事物描绘得如此纤巧和神秘，以至它们和作品本身一起以不了了之结尾。甚至像汤姆·沃尔夫与约翰·麦克菲这样的"新新闻体作家"的作用常常也超越了这个界限。

因此，被当作新现实主义的潮流而受到思考的东西实际上包罗万象。其中有自然主义小说的复兴（这种小说被视为描写最近战争时期的恐惧和战后现代化"城市丛林"的压力的工具），它表现在从威拉德·莫特利的《随便敲哪扇门》（1947）到梅勒的《裸者和死者》（1948）、从纳尔逊·阿尔格兰的《金臂人》（1949）到詹姆斯·琼斯的《从这里到永恒》（1951）这样一些作品中；还有犹太小说、黑人小说、移民小说的复兴，虽然它们向中心舞台的移动表明，在现代美国生活中隐藏着某种深切的忧虑，而且它们所表现出来的存在主义的危机感，一种荒谬的虚无主义意识，使它们成为一种新型的现实主义。理查德·赖特的黑人小说《局外人》（1950）以其存在主义标题表明了这一点，和拉尔夫·埃利森的《看不见的人》（1952）一样，它传达出一种被摈弃在文化之外的令人不安的悲惨信息和一种陀思妥耶夫斯基式的弦外之音："谁知道我在用较低的频率为你说话？"这一传统传给了詹姆斯·鲍德温和五十年代后期的黑人小说，这类小说既谈论人类被放逐和取代的感觉，又谈论这个历史和社会事实的世界。实际上，这种崭新的新现实主义，很难像十九世纪现实主义小说那样，成为改造和认识世界的一种方式。确切点说，它是在寻求一种洞察力，这种洞察力能把对社会和历史的某种受压迫的反应与个人孤独的意识以及道德的和超验的需要联系起来，不过在追求道德的和存在主义的生存现实之中它往往走向了极端和绝望。

类似的混乱在同一时期发展起来的南方小说的强大传统之中十分明显。这类小说把歌特派和怪诞派传统与对罪恶和人类痛苦的强烈意识结合在一起。像卡森·麦卡勒斯的《心灵是孤独的猎手》（1940）和《婚礼出席者》（1946）、尤多拉·韦尔蒂的《绿色的帷幕》（1941）和《德尔塔婚礼》（1946）、杜鲁门·卡波特的《别的声音、别的房间》（1948）、弗兰纳里、奥康纳的《慧血》（1952）和沃克·珀西的《影迷》（1961）这样一些作品：它们和其他长篇小说常常描写的是被取代的命运、人类能力的丧失和被扭曲的天真。它们不仅探索战后的南方而且具有当时许多小说所特有的那种"生活的悲剧意识"。许多作品辞藻华丽，文体优雅。它们构成了一个重要的传统，但却是这样一个传统：在具有地区特色的小镇或乡村场景中，美国文化的忧虑不安获得的表现与它在当时占优势的大都市和城市小说中获得的表现一样强而有力。如同都市小说那样，它们远远超越了乡风淳朴、田园美好的观念，这观念曾经一度在美国文学中表现得十分有力，而且适合于J·D·塞林格称之为"爱情与卑鄙"的战后世界。现实的绝境意识是战后世界里大多数美国小说的特点。因此，毫不奇怪，现实主义传统变得愈来愈怀疑自己，也愈来愈被人怀疑了。怪异的和歌特派的、荒诞派的和有意虚构的，这些

1140

成分都被看成是我们今天确认为"后现代的"作品组成成分，这些成分实际上在四十年代和五十年代的小说中就已经存在。约翰·霍克斯早在1949年就发表了他的第一部超哥特式小说《食人肉者》。威廉·盖迪斯1955年写成了他那部将艺术视为仿制的大部头小说《认可》。同年，弗拉迪米尔·纳巴科夫在巴黎出版了他的重要小说《洛莉塔》。杰克·克鲁亚克描写"垮掉的一代"的小说《在路上》于1957年出版。在这一年里，诺曼·梅勒的论文《白种黑人》对存在主义的"嬉皮士"进行了赞颂。1959年威廉·S·巴勒斯以拼凑的手法写成的《裸体的午餐》也在巴黎问世。从四十年代和五十年代的显然是现实主义的传统中产生了一种荒诞主义的、黑色幽默的和超虚构的新倾向和新精神。

早在1941年纳巴科夫就在他的小说《塞巴斯兴·奈特的真实生活》中写道："人们已经学会背着一个黑色包袱、一个又大又令人痛苦不堪的瘤子过活，他们以为'现实'可能到头来不过是一场梦。""如果你意识到现实的梦幻般的本质这一意识本身也是一个梦，一个内在的幻觉，那情景该是多么可怕呀。"像贝克特和博尔赫斯一样，纳巴科夫也是出生在一个现代主义和反现实主义的怀疑主义的世界上。跟那两位作家一样，他也力求把这种现代主义移植到六十年代的美国小说之中。当时的美国小说既重申了早期现代主义的许多见解，又对它们表示了异议。实际上，常常被认为是典型的美国式的后现代主义大大得力于这三位在美国领土之外出生的作家的重要影响。不过，他们都在后现代主义创作上发挥了独特而明显的作用，把四处流行的怀疑主义意识、极端的荒谬意识和孤芳自赏的自我意识带回到一直处于争议之中的小说传统中来，这种意识引导我们把小说看作是语言的象征表意力的试验场。这种关于虚构的新观念并没有回避历史，它对六十年代起了决定性影响并且帮助改变了小说方向。其实，无论在 1141 它作为史学方法的形式方面，还是在我们可能为它超越语言或虚构而提出的任何要求方面，它都是和历史密切相关的，并同整个新闻报道领域分道扬镳——因此诺曼·梅勒才能在1968年十分恰当地给他的小说（或非小说）加上副标题："作为小说的历史，作为历史的小说"，把与文学有关的所有形式结合成了矛盾的统一体。

于是，像当时的文学批评和哲学那样，小说也发觉自己身处衰落的符号帝国之中，肩负着沉重的负担，面临着词汇危机，意识到符号和它所应该表示的东西之间的关系已经发生变化。在一段时间里，这似乎标志着严肃的文学现实主义的实际终结，尽管在整个"后现代主义"阶段现实主义与超小说的矛盾之间的张力仍然存在：不仅在后现代主义小说与更加合乎传统的形式之间，而且在这些超文本本身之内，即在巴思、在冯尼格特、在品钦、在霍克斯、在库弗的文本之内。如果说现实主义变得更加令人怀疑，如果说在结构主义与解构的时代存在主义给它的哲学理论上的支持减少了，如果说"可读的"传统让位给正在兴起的"可写的"传统，那么它仍然拥有一种权利，即小说所具有的权利：加强和拓宽我们实际生活的意义，并对社会和历史进行干预。实际上，自从七十年以来一种新的、极简抽象化的、自我反省的新现实主义再次崛起，它表现在沃特·阿比什、雷蒙德·卡弗、乔伊斯·卡罗尔·奥茨、托尼·莫里森、罗伯

特·斯通、理查德·福特等作家和各种各种的作品之中。如果对我们战后几代人来说，在符号帝国中有过战争，那么当我们全面考察美国和其他地方的当代小说时，可以看出每一种迹象都表明这个帝国确实能够进行反击。

马尔科姆·布拉德伯里 撰文　　曾令富 译

自我反映小说

在八十年代中期谈论自我反映小说时，人们可以宽慰地舒口气说，最终“我们已抛开了它”，我们结束了这种令人不快、使人烦恼、惹人发怒的叙述形式。然而如果说自我反映小说已经消亡，如果说我们与它的花招、它的玩笑、它的孤芳自赏已经毫不相干，那么人们仍然要问：我们究竟从它那里学到了些什么东西呢？从什么意义上说自我反映使小说写作更加有趣而且甚至更加有力呢？自我反映提出的疑问又在多大程度上解除了某些过时的规则对小说的束缚呢？此外，自我反映被八十年代的小说采纳了多少，并因此被接受、甚至受到读者欢迎的程度如何呢？ 1142

在过去二十年里，自我反映小说卖弄技巧，一直劝说读者，使其相信文本是唯一的现实（不是镜子反映的形象，而是自身的形象）；然而与此同时大多数批评家却迅速指出：这种说法毫无新意，以前就有人这样做过，于是很自然地将自我反映小说家（夹着尾巴）打发到《特里斯特拉姆·项狄先生的生平与见解》或其他类似的“荒谬反常”的十八世纪小说（这些小说曾有效或无效地使用和滥用过自我反映与自我意识手法）那儿去了。可以肯定地说，如果抛开诸如《特里斯特拉姆·项狄》或德尼·狄德罗的《宿命论者雅克》之类的小说（在这里只提一下两部所谓荒谬反常的小说作品就够了），小说史便会不全，而且无法理解。

当然自我反映与自我意识并不是小说中的新东西。它们不是六十年代和七十年代的新发明。事实上，所有小说作品最终讲的都是它们自身，讲的是它们的出现和继续存在的过程。关于这一点任何细心的小说读者都十分清楚。无论是自我反映还是单纯的反映，一件小说作品总是不断转过话题来谈论自己，并引导读者进入它自身之中，把自己视为文本，视为正在讲述的故事；在读者知道即将发生的事情之前，文本已开始向他讲述关于它自己的事情了。这就是一切小说的基本法则：小说总是含蓄地进行反映。然而自我反映的文本则是一部明确表示关心叙述过程、关心写作、关心结构的文本。 1143

“在写作这个问题上，”赫尔曼·麦尔维尔在《毕利·伯德》的第四章开头部分写道，“尽管一个作家决心沿着大道往前走，然而一些旁道却具有难以抗拒的诱惑力。我

将误入这样一条旁道。如果读者愿意陪伴我，我会感到非常高兴。至少我们可以指望获得那种说得邪恶一些是在犯错误的乐趣，因为偏离正道就是文学上的过失。”

在文学发展史上的各个转折关头，当小说需要重新确认它的路线时，它总会犯“偏离正道的过错”；结果自我反映变得更加明显，更加毫无掩饰，自然也不那么精妙细腻了，因为小说竭力摆脱业已失去生气勃勃的语境而将自己确立在新语境之中。无论如何，小说叙述总是倾向于讲故事。这从塞万提斯的《堂吉柯德》开始；也表现在拉伯雷的伟大杰作《巨人传》之中；在劳伦斯·斯特恩的《特里斯特拉姆·项狄》中则成了明显的形式，在这部作品中，充当叙述者的作者（说得确切点，就是文本自身）直接对读者讲话：“你必须耐心一点。要知道，我打算不仅写下自己的生平，还要写下自己的见解。”

这是明显的自我意识，然而当作者表达他的“见解”或说些与故事无关的题外话时，并非所有的读者都愿意保持“耐心”。那些想要故事直截了当地讲下去而不受作者干预的没有耐心的读者，很快就会灰心丧气地叫喊：少说废话，接着讲故事！

如果《特里斯特拉姆·项狄》是一个例外，是小说上的一个异常现象，那么人们可能会忽略它，对它毫不介意，接着读下面的故事。然而一路上（从塞万提斯到约翰·巴思以及其后的作家），人们发现这种精彩的异常现象实在太多，以至开始感到疑惑，不知道常被叫做故事的东西，即传统的现实主义故事，是否本身就是一个异常现象。然而随着它向现代小说进化并逐渐抛弃现实主义，自我反映便变得愈来愈复杂了。从《特里斯特拉姆·项狄》到《宿命论者雅克》（虽然二者都是同时代的作品），在运用影响现实主义的假象的程度的自我反映方面已出现了明显的差别。虽然斯特恩以其离题话和见解打断了故事叙述的时间顺序，但是他却把事件稳妥地置于时、空之中。他的人物可能很古怪，但是他们都具有一切必要的特征，能使读者相信他们的存在是真实的。狄德罗则创造了一个小说场景中前所未有的空间：一个无舞台布景、无时间性的舞台（颇似塞缪尔·贝克特的戏剧舞台和小说场景），在这个舞台上他的人物的作用与其说是塑造独特的个性，不如说是充当传声筒。然而据我所知，没有哪一部小说的开头比《宿命论者雅克》的开头更使人感兴趣、更令人着迷、更明显地反映自我：

1144

> 他们是如何相遇的？偶然相遇，就像其他任何人那样。他们姓甚名谁？关你什么事？他们来自何方？最近的地方。他们到哪儿去？有谁真地知道他的去处吗？他们说些什么？这位主人什么也没有说；雅克说他的主人说，我们遇见的每一件事，无论是好事还是坏事，都写在上面。（笔者的译文）

显然，正是《宿命论者雅克》这种开玩笑式的自我反映，使得这部小说成为现今这样一部幽默有趣的杰作。这不仅因为狄德罗介入了文本，而且因为他给读者提供了进入小说、亲身参与其中的可能性：“不，不。在所有这些可能得到的各不相同的住所（我刚才已一一罗列）当中，挑选最适合于我们目前情况的那一幢。”说得更恰当一些，

作者把读者引诱到自我反映的相互作用之中，与此同时却假装对读者的缺乏耐心感到烦恼：

> 哪儿？——哪儿？读者，你这人真麻烦而且有些古怪！见鬼！这有什么关系？即使我告诉你事情发生在蓬图瓦兹或圣日尔曼，或洛雷特的圣母村，或圣雅克德孔波斯特拉，你就会觉得更舒服吗？如果你坚持要叫我讲出来，那我就告诉你他们正朝——对了，为什么不会呢？——正朝着一座巨大的城堡走去。在这城堡的正面门楣写着：我不属于任何人，可又属于每一个人。入内之前你已经来过这儿，离开之后你将回到这儿。

显而易见，像斯特恩以及他之后的其他小说家那样，狄德罗懂得小说很像他编造的那座想象之中的城堡正面门楣上的铭文：小说不属于任何人，但又属于每一个人。我们（作为读者）在进入其中之前曾经来过这儿，离开它之后我们将仍然回到这儿。这说明阅读小说的过程，可以根据读者参与文本的自我反映的愿望或任其被文本的自我反映吸引的愿望来加以衡量。就这一点而言，读者可能仅被故事（它把读者送回到他们自己的现实之中）所吸引，也可能被故事的讲述（它使读者置身于小说之中）所吸引。

我们还可以继续不断地从过去那些含蓄的自我反映小说或明显的自我反映小说的伟大作品中引用这类有代表性的段落，因为显然大多数小说作品都是自我反映的或者有自我意识的，只是程度不同而已。然而尚未弄清楚的是——批评家们常常混淆这些术语——在一部小说作品中自我反映与自我意识的区别。在此似乎有必要把这个问题阐释清楚。 1145

常常令读者感到烦恼的自我意识，在作者和读者之间建立起一种合作关系，它的作用在文本之外。作为自我意识，它涉及阅读过程。它可以说是一种公众的行为，它使读者能深入文本之内去探知其秘密，并因此而起到了从外部通往文本之内的一扇窗户的作用。

通常使读者深感兴趣的自我反映，在作者与文本之间建立起一种联系，因此与写作过程相关。它是一种私人行为，但它把自己公诸于世，因为它允许读者成为作者与创作之间相互作用的见证人。作为自我反映，它有如置于文本之内的一面镜子。当然，自我意识与自我反映常常相互交织于同一部小说之中，而且总是难以区分的，因为二者都使用相同的手法——诙谐模仿、反讽、离题、调侃——消除故事虚构成分的神秘色彩。

人们在十八世纪小说中发现的那种明显的自我反映，与六十年代和七十年代在美国写成的那种小说（新小说）中起作用的自我反映之间的根本区别是，前者反映自身，揭示秘密，探究自身的潜在价值，以此形成了一种独特的文学样式，一种在小说尚被认为是无足轻重甚至不道德的时期的一种颇受青睐的文学样式；而后者则采用类似的

手法使自身摆脱现实主义和自然主义的装腔作势和欺骗。在前一种情况下，其主要问题在于建立小说的连续性；在后一种情况下，其主要问题在于打开一个缺口，从而复兴“已失去活力”的文学样式——这种文学样式已不能适应和表现现代现实的反常的时空观念。

1959年威廉·巴勒斯发表的《裸体的午餐》标志着美国新的自我反映小说的开端。巴勒斯在《裸体的午餐》中写道：“世界是难以表述的，也许能用并列在一起的马赛克（像遗弃在旅店房间里的东西一样）加以暗示，能通过负面和空缺来表现本质特性。”当然“负面”和“空缺”这两个术语最恰当地界定了六十年代杰出的新作家创作的小说的特征。威廉·巴勒斯、弗兰纳里·奥康纳、约翰·霍克斯、库尔特·冯尼格特、约翰·巴思、理查德·布劳蒂根、托马斯·品钦、伊什梅尔·里德、耶齐·科辛斯基、威廉·加斯、罗伯特·库弗、唐纳德·巴塞尔姆和其他作家构成了第一组，是所谓自我反映（有时被称为后现代派的）小说作家的第一次浪潮。这些作家处心积虑地反对当时被称为现代主义的文学倾向。在五十年代末，这些作家已开始对阐释界定现代主义小说的术语提出了怀疑和诘难，也就是说，对描述和再现社会现实及其语言的成分以及与小说文本中深刻描写主观意识密切相关的形式主义（意识流，内心独白，心理深度，省略句法）提出了怀疑和诘难。然而我们却不能说这些作家发起的是一场步调统一的运动，并能为此提出一套系统严密的理论。与此相反，蔑视批评的清规戒律和理性分析（常常令批评家们感到绝望）的众说纷云、莫衷一是，恰恰体现了新小说的特征。

1146

事实上，可以说新小说给人的印象是一团糟。因此，顺序颠倒、杂乱无章、支离破碎和东拉西扯可以说是它的显著特征。然而在混乱不堪的小说领域内彼此呼应的众多声音之中却包含着一个共同的目的，杰罗姆·克林科维兹将其松散地归纳在“文学的混乱”（这也是他1975年发表的专门研究他所谓的“后现代小说”的一部论著的标题）这一题目之下进行了论述。

的确，这类新小说共同制造了一场混乱，因为它们破坏了现代主义传统，并且抛弃了它的模仿功能。新小说在对自身及其各种方法和可能性进行反思的同时，常常使自己显得像是一组作品片断，一系列令人迷惑不解的事件的罗列，一幅综合画或由互不相干的碎片组成的一幅美术拼贴。这种把彼此不协调甚至互不相容的东西拼凑在一起的倾向，同那种用比喻和象征手法来再现现实的小说完全相反。因此在大多数批评家看来，这种新小说患了一种介乎于妄想狂和神经分裂症之间的疾病，似乎在联合与分裂之间犹豫不决，因而不能成为前后一致的、合乎逻辑的整体，也不能深入表面之下进行探索。然而，令人不大了然的是，这种所谓的表层小说却一味拒绝现代主义的心理圈套。

如果说传统小说在继续描写和解释现实，以便根据过时的现实主义和自然主义准则给现实建立起一种道德的甚至精神的秩序，那么（建立在文学王国的边缘地带）的

新小说则试图表现美国现实的形式而不是它的内容。在其语言、句法、表面结构和印刷物的版面样式方面，新小说都努力将美国现实的无序、混乱、暴力、矛盾及其勃勃生机表现得十分具体，甚至达到形象直观的效果。从这种意义上说，新小说比五十年代那种冗长乏味的现实主义小说更接近于美国生活的真实情况。为了达到这一目的，新 1147 小说把美国现实的支离片断、零星琐事、细枝末节、或唐纳德·巴塞尔姆所谓的“美国的废物”以及吉尔伯特·索伦蒂诺定义为“真实事物的虚构的特征”（这恰好是他的一部自我反映小说的标题）之类的东西拼凑在一起。

现代主义文学巧妙地运用古代神话和固定的象征，新小说却执意反对并打破当代神话与种种陈辞滥调。从这个意义上说，新小说与现代主义传统发生了分裂。然而除了这种文学的或形式主义的分裂（对此批评家们已讨论和分析了相当长一段时期）之外，还有另一种形式的分裂——这种分裂对于理解已变得引人注目的自我反映小说有密切的关系，这就是六十年代发生在官方话语与自我之间的分裂。我所谓的官方话语即国家的话语，统治集团的话语；我所谓的自我即接受官方话语的个人，无论是关于政治的、经济的、社会的话语还是关于文化的话语。

这种分裂的迹象最初出现在1960年前后，在一定程度上是与新小说的出现相一致的。从第二次世界大战结束到约翰·F·肯尼迪当选总统（1960），在美国个人的愿望与国家用来表达它自己的观点的机构之间，有一种十分明确的关系。我所谓的国家应当这样加以理解：它不仅指政府，而且指构成美国的所有机构，当然包括大学以及出版行业。

五十年代至少从表面上看来是一段社会和经济的乐观主义时期。美国经济蓬勃发展，这是战后预期的结果，于是出现对更高生活标准的强烈要求（即要求更多的物品：汽车、电视机、洗衣机、住房等——其中许多东西迅速成为社会地位的象征）。与此同时，美国在全世界显示它的实力地位，不仅施加它的政治影响而且施加它的文化影响。在社会生活中最重要的字眼是获得“成功”。换言之，五十年代是美国生活方式与美国现实的“价格化”与“象征化”时期。不过在这种经济繁荣与精神振奋的背后却潜伏着一种感到一切都很荒谬的意识——一种存在主义遗留下的荒谬意识。这种意识来自大西洋彼岸，反映在像索尔·贝娄的《晃来晃去的人》（1944）、约翰·霍克斯的《食人肉者》（1949）那样的战争时期和战后时期的小说以及约翰·巴思的早期小说《流动的歌剧》（1956）和《路的尽头》（1958）之中。

五十年代的美国作家被称为“沉默的一代”，其原因不是因为他们无话可说或什么 1148 也没有说，而是因为他们（在很大程度上）在自己的作品中表示同意官方的道德、政治和社会观点。不过在那十年里发表的大多数小说作品（这使人想起索尔·贝娄、诺曼·梅勒、J·D·塞林格、伯纳德·马拉默德、威廉·斯蒂伦、赫尔曼·沃克以及其他许多作家的小说）之中却渗透着一种荒谬意识，虽然这种意识从来不曾显露在表面上。直到1961年当约瑟夫·海勒发表了《第二十二条军规》时，第二次世界大战的荒谬才被自我反映的手法暴露在光天化日之下。然而从总体上看，五十年代的小说（除

了垮掉的一代引起的一番轰动之外，也许其轰动主要是由作家个性而非文学作品引起的）都对当代问题提出了有点乐观主义和道德主义的解答。

当肯尼迪总统就职时，美国已准备好接受他通过大众传媒投射出的令人振奋的电子形象。这一形象迅速地固定在美国意识之中。正是这个形象，这个令人崇敬的形象，尤其是当他出现在电视屏幕上时，统一了人们（美国人民）的思想。肯尼迪传达的信息和他显示的形象表明它们是一种理性话语的捍卫者。这种理性的话语最终战胜了横蛮无理的话语——那种导致纳粹和法西斯政治的话语，那种导致1956年在布达佩斯、1962年在古巴以及在世界其他地区公开形成共产主义意识和行动的话语。换言之，五十年代和六十年代初期的官方形象和信息似乎显得善良、诚实、可信，而且必要时也很强硬。这样，当肯尼迪微笑时，便说明他很快乐，而且美国也快乐。当他以严肃的语气宣布来自古巴的原子弹袭击可能毁灭整个国家时，全国人民的情绪顿时大变。当时在官方言论与个人之间存在一种相互信赖的因素，正如在读者身上存在着一种信赖那时写的小说的因素一样。那种话语以私人朋友的面貌出现。实际上，大多数在第二次世界大战之后写成的小说，那些提供了简单易行的道德问题和社会问题的解决方案的小说也是如此，例如赫尔曼·沃克的《玛乔里晨星》或诺曼·梅勒的《鹿苑》，这两部作品都发表于1955年。而且深受广大读者喜爱，这就是之所以肯尼迪遇刺（尽管通过电视部门公开报道了）会对美国意识产生如此令人痛苦难忘的影响的原因。

突然之间，事物再也不像它们外表显示出来的那样美好了。突然之间，美国人民开始怀疑他们亲眼目睹（尤其是在电视屏幕上看见）的事件的真相了。经历了约翰逊政府的错误、尼克松政府随后的操纵和欺骗以及越南战争和水门事件大败露之后，美国才从大众传媒引起的乐观主义幻想之中苏醒过来。于是突然出现了对官方话语的普遍怀疑，无论这官方话语是口头讲述的、书面写成的还是通过电视形象表达的。因为实际上，如果大众传媒能篡夺历史的内容，如果电视和报纸能证实或歪曲历史事实，那么真实和想象之间那种明确的关系便不复存在了。区别事实与虚构的界限也就模糊不清了。因此必须回顾和重新检验历史、尤其是大众传媒和小说呈现（说得确切一些，是再现）在我们面前的最近的历史事实。

到水门危机结束时，所有关于冷战、麦卡锡时代、朝鲜战争（从来不曾被官方称为战争）、中央情报局在世界各地的活动、越南战争等等的官方解释，都受到怀疑、质问和否定；这不仅表现在政论文章中，不仅表现在“新新闻体”（由于事实与虚构之间的界线模糊不清而在六十年代出现的一种新的写作风格）作品中，而且也表现在与现实和历史建立起一种新关系（一种以怀疑为基础的关系）的小说之中。

从某种意义上讲，在六十年代发展起来的这种自我反映小说消除了由于官方言论与个人之间的关系脱节而造成的语言隔阂。尤其是因为现实与想象之间的界线已被消除，自我反映小说便把小说中再现现实的问题公诸于世，从而对它提出异议。

在一个把用作参照依据的要素本身公开说成只是电子形象的世界上，关于历史的真实及可信性这个老问题，关于真实的持久性这一问题，以及主体的心理深度等问题，

都失去了意义。现在这都是一些无法提出的问题。当时有关历史的话语被证明是语言一样的虚假东西时，与此密切相关的一切都变得毫不相干，甚至显得可笑。正是这一看法掀起了美国小说史上自我反映的第一次浪潮（在1960年与1968年）之间，当时小说开始怀疑、嘲讽和诙谐地摸仿官方话语，尤其是关于美国历史的话语。

虽然这些小说句法结构仍然较为规范，松散，甚至是平铺直叙的，其叙述手法也还是换喻式的，但是就题材而论，就所谓的非现实主义风格而论，它们却是勇于创新的。它们当中的大多数继续奉行故事讲述决不可能完全抛弃的原则，但是，这种讲述已变得支离破碎、缺乏连贯性和颇具嘲讽性，仿佛对于那个电子屏幕它已失去了控制。在那个电子屏幕上生命（在许多场合下还有死亡）都取决于技术的荒谬性。这就产生了被称为“黑色幽默”的东西。

正如在这些小说中所描写的那样，历史和自我可以说是一出大型滑稽戏（一出集 1150 体的滑稽戏）的两面，故事内容表现的是二者之间的荒谬关系。在六十年代的小说中，官方记载的历史与个人的滑稽可笑的冒险事迹混杂在一起；其中的人物仅有虚构的个性而毫无实质性的内容，因为他们只是作为语言塑造的人物形象而存在的；作者谴责造就历史和个人的这个象征层面。这些小说没有提出任何建议，它们仅解释了这样一个事实：现实不过是用语言编织成的骗人的网络而已，用一种现实代替另一种现实是毫无意义的举动，因为在这样做时人们不过是用一个象征系统代替另一个象征系统——用一系列幻觉代替另一系列幻觉。因此，在这些滑稽模仿的小说中，美国所有阶段的历史都正被重写，正在被用讽刺手法和自我反映的方式重演。这些小说经常把大众传媒用作背景，例如在库尔特·冯尼格特、罗伯特·库弗、唐纳德·巴塞尔姆以及理查德·布劳蒂根的小说中就是这样。

约翰·巴思的《烟草代理商》(1960）以反向叙述的方式重新讲述了殖民时期的历史：不是以传统手法描写到新世界来寻找发迹机会的欧洲人如何像流浪汉小说中的人物那样进行滑稽可笑的冒险，而是讲述回到旧世界去的美国人如何寻根和耗尽财富。在这个过程中，该书将美国的历史和语言加以了通俗化。理查德·布劳蒂根的《来自大萨尔的南部邦联将军》(1964）从中立者的角度来描写南北战争，这样便否定了这场内战充满戏剧性而又令人痛苦难忘的影响，从而深刻揭示了战争的荒谬性。罗伯特·库弗的《布鲁诺主义者的起源》(1965）采用复杂的情节对美国的宗教进行了嘲讽；这个复杂的情节奠定在早先神秘的历史记载的基础上，而这一历史记载最终却透露出了反传统的启示。通过滥用一种熟悉的形式，库弗实际上削弱了这种形式的内容对人们的影响。伊什梅尔·里德在《自愿抬棺材的人》(1967）中，尤其是在《物神》(1972）和《逃往加拿大》(1976）中，以辛辣讽刺的口吻重新讲述了美国奴隶制的历史，仿佛经典作品《汤姆叔叔的小屋》已被改写，其内容从相反的视角展现了出来。然而尤其是第二次世界大战和冷战这一系列强烈地影响了这一代作家的生活的事件，成了他们笔下滑稽模仿体小说的主要攻击目标。

五十年代的大多数小说都把第二次世界大战当作一场正义的战争，一场必要的战

争，甚至当作一次伟大的冒险来加以颂扬，而不考虑它的悲惨方面。这使人想起诸如《从这里直到永恒》(詹姆斯·琼斯)、《幼狮》(欧文·肖)、《裸者与死者》(诺曼·梅勒)、《凯恩号兵变》(赫尔曼·沃克) 之类的作品以及其他许多受战争启发而写成的小说。这类小说如今都被新小说的滑稽模仿和反讽手法加以非神秘化并削弱了。《第二十二条军规》自然是最显著的例子，而诸如托马斯·品钦的《V》(1963)，库尔特·冯尼格特的《夜妈妈》(1961)、尤其是他的《第五号宰屠场》(1968)，耶齐·科辛斯基的《彩鸟》(1965)，约翰·巴思的《山羊童贾尔斯》(1966) 之类的小说，也对近期美国历史进行了嘲讽，把它贬为一场荒谬的闹剧。

1151

这些小说的宗旨是对历史事件的官方解释提出疑问。在多数情况下，小说的主角都力求追寻在自己的生活和行动中缺乏的那种内在的连贯性。这些作家大多数都试图修正由他们一手促成的事件的立场和观点；他们是以他们自己作品的叙述者和主角的双重身份以及自我反映的方式来这样作的。他们往往不能决定竟究他们是“讲述者还是被讲述者”，正如塞缪尔·贝克特的《无名的人》(六十年代许多小说模仿的典范) 当中那个雄心勃勃的残疾人在谈到自己时那样。

在《第五号宰屠场》中，作为故事的叙述者兼主角的作者自己 (以他本人的名字库尔特·冯尼格特出现在作品中) 回到他曾经作过战的地方 (德莱斯登)，但他来这儿不是追忆往事，不是在脑海中重新经历他曾做过的一切，不是重新体验他对那次伟大冒险的感受，而是重新思考、修正他对那个悲惨面又荒谬的时期的看法。换言之，库尔特·冯尼格特并非单纯写一部小说来使我们牢记“战争竟究是什么滋味，”他没有把战争回忆录奉献给读者，却以自我反映的方式把他对自己曾参与的事件的看法和反思呈现在读者面前，甚至引起读者参与对这些事件的思考，从而在这个过程中谴责这些事件的荒谬以及记叙这些事件的手段的荒谬。

这些自我反映小说的基本准则是荒谬与随心所欲。这台小说机器似乎在真空中运转，然面却不乏令人畏缩的反讽和黑色幽默。这些复杂的故事结尾，完全没有真正的寓意，没有任何启示，没有任何明确的答案，也没有任何伪道德的议论，只有充满了神经失常的胡言乱语的文本——这一派胡言乱语在很大程度上反映了历史事件的荒谬以及叙述这些事件的语言的错乱失常。

尽管1968年以后直至七十年代末期写成的大部分小说都保持了同样的讽刺基调，但是一种更带有实验性、更富有创造性的作品形式却突然出现了。小说语言再次经历了剧烈的变化：句法结构完全被打破了，在一些情况下甚至在书页上出现了由文字组成的具体形象，正如在史蒂夫·卡茨的《彼得·普林斯的夸张》(“夸张[Exaggeration]”一词增加了一个字母g——1968)、马德琳·金斯的《字雨》(1969)、或威廉·加斯的《威利·马斯特的孤独的妻子》(1971) 之类的作品中那样。由于作品本身变成了这样一种表演：故事叙述不是沿着直线方向进行并遵循先后顺序的逻辑，而是不断偏离主题，沿螺线形路线发展，或采用所谓“跳蛙式技巧”，因此小说语言便采取了伊哈布·哈桑 (在论及笔者的小说《孤注一掷》[1971] 时) 称之为“看得见的自

1152

我反映的感情洋溢……和排印样式引起的笑声”的那种形式。

在某些这类小说中，例如在托马斯·品钦的《万有引力之虹》(1973)或罗伯特·库弗的《火刑》(1977)中，主题仍然是滑稽模仿第二次世界大战或冷战；品钦展现了在英国进行的战争的画面，这是一幅巨型的、混乱得出奇的、故意弄得模糊不清的图画；库弗则以他本人的嘲讽的口吻讲述了有关罗森伯格家的故事，并将理查德·尼克松写成了滑稽可笑的、引人怜悯的主要人物。然而在这些小说以及1968年以后出现的其他小说中，模仿嘲弄的成分逐渐被纯粹的反讽和明显的自我反映所取代。反讽和自我反映给小说语言添加了新的活力。此外，这些小说的辱骂式的幽默和戏弄嘲笑不仅取代了早期后现代小说阴沉郁闷的黑色幽默，而且取代了五十年代那种理性的、而且常常充满说教的小说的严肃性，特别是犹太小说与南方小说的严肃性。

(在五十年代里发展起来的)犹太小说的强烈道德意识在六十年代末期被彻底摧毁了。这类小说的心理不稳定的主角为事实真相（在战争中了解到的给人造成精神创伤的事实真相）面深感不安，时时受到良心的谴责。索尔·贝娄、伯纳德·马拉默德、艾萨克·巴谢维斯·辛格、赫伯特·高尔德的典型的犹太小说，以及在某种程度上诺曼·梅勒的小说（他的小说赋予人物及其读者一种阴沉悲观的责任感和负罪感），被菲利普·罗斯的《波特诺的怨诉》(1969)之类的小说大大加以了通俗化，或被伦纳德·苏肯尼克（在他的小说《出头》[1968]之中)、被乔纳森·鲍姆巴赫（在《再跑》[1974]之中)、或笔者的小说《要就要不要拉倒》(1976)以更带有实验性的和戏弄嘲笑的方式大大通俗化了。

犹太小说，以及与此类似的南方小说——那些关于道德责任的文学著作和对官方话语表示默许的文学著作——在今天看来与它们的来源历史著作一样空洞虚伪。在六十年代末期和七十年代，由于采用了幽默和反讽，尤其是因为采纳了直言不讳的描述性行为的手法，这些小说被改造成了这样一种文本，其中的主角（像波特诺那样）变成了肆无忌惮的、性欲旺盛的人，他们通过他们的行动和语言来嘲弄他们在其中发挥作用的社会传统、伦理传统，乡土传统和道德传统。（黑人小说也是如此。拉尔夫·埃利森的《看不见的人》[1952]和詹姆斯·鲍德温的《另一个国家》[1962]虽然至今 1153 仍是强有力的作品，却与过去二十年里更富有实验性和自我反映特色的黑人小说家伊什梅尔·里德和克拉伦斯·梅杰的小说完全不同。）

至于由福克纳编制得如此美妙、又被威廉·斯泰伦以类似的手法永远保存在他那部《在黑暗中躺下》(1951)、或被沃克·珀西保存在他那部《影迷》(1962)当中的伟大的南方神话式戏剧，如今在理查德·布劳蒂根的作品中，尤其是在弗兰纳里·奥康纳的短篇小说中，已被贬低成了一种连环漫画式小说。南北战争，这个最富有美国特色的伟大的历史课题，曾经一直影响着南方小说的形成和发展，创造了性格忧郁、严肃沉稳的人物，这些人物活动在种种复杂多变的戏剧场面之中，例如福克纳塑造的那些人物就是如此。现在南北战争再也不是那种使作品主题仅仅局限在永恒的俄狄浦斯情结和社会家庭乱伦之中的令人痛苦难忘的事件了。在弗兰纳里·奥康纳的小说中，南

北战争几乎已被深受陈词滥调影响的中产阶级人士所遗忘，虽然弗兰纳里·奥康纳仍然按照现代主义的规则写作诸如《好人难找》(1955) 和《暴力得逞》(1960) 这样一些优秀的作品，但是她在支离破碎的故事中已宣告了自我反映小说的原则，展示了她对陈腐的文学题材的巧妙利用，尤其是她如何变南方小说的严肃为带嘲弄口吻的轻意随便。因为支离破碎的叙述、对陈腐的文学题材的利用或者说滥用、以及诙谐地议论社会和历史事件，正是七十年代在美国写成的这类新小说的显著特点，而这支离破碎的叙述仿佛正在危险灾难的边缘地带不断发挥自己的作用。

唐纳德·巴塞尔姆的作品，尤其是他的短篇小说，是这类小说的典型。这类小说传达出一个观念：人们必须承认语言的局限性及其所处的困境。这样，由于语言自身脱节，由于七十年代的小说里文本反映自身（因此自我反映使传统故事的讲述无法进行），后现代主义作家掀起的第二次浪潮变得更加激进和富有创造性。

如果说威廉·巴勒斯的《裸体的午餐》早在 1959 年就暗示了个人话语与官方话语之间开始出现了分歧，那么他的三部曲——《软机器》(1961)、《爆炸的车票》(1962)、和《新星快车》(1964) ——则比绝大多数早期后现代主义作品都更积极地提倡一种极端的语言经验，而不主张对历史作平铺直叙的讽刺描写。在巴勒斯看来，文本自身绝不是单纯的，因此作者与读者之间、创作主体与阅读主体之间友好协调的关系是找不到的。文学著作与形成这些著作的文字是生物学意义上的敌人，因为它们是再现人及其在历史上的地位的基本要素。威廉·巴勒斯在小说中谴责的是在（政治家们所作的）公开演讲或新闻媒介之中用语言报道的政治活动。

1154

六十年代初期关于历史和政治的滑稽模仿小说（巴思、品钦、里德、海勒等人的作品）描写了这样一个世界，其中，假想的人们在艳丽的风景中漫无目的地游荡，其中故事的潜在价值是无限的。这些作家在其作品中表明：那台控制形象与愿望之间、真实与想象之间的关系的主机，即那台巨型电脑（约翰·巴思的《山羊童贾尔斯》中的“非凡的韦斯卡克”）已处于永恒的混乱和无秩状态。然而这些作家的作品却没有丝毫政治含义，除非这样的滑稽模仿可以被视为一种政治姿态。

威廉·巴勒斯小说的政治性远远超过单纯的讽刺或滑稽模仿作品，因为他并不满足于嘲弄这个世界，或者为智慧或艺术而揭示这个世界的荒谬。他要谴责那个在世界上造成邪恶和不公正的机制。因为邪恶深深地扎根于人体和人的欲望之中，而且在语言中暴露出自己的面目，所以这台控制机便使得巴勒斯称之为“病毒词”的东西永恒不灭，它通过语言的固定来确认欲望的类型。

尽管 1968 年以后出现的新小说家采用的是更偏激、甚至更简化的手法，但是与威廉·巴勒斯的创作方向却完全相同。他们的作品也许不像他的作品那样带有政治色彩，但却颇具有破坏性，因为这些作家对于滑稽模仿这个世界或嘲弄历史并不那么感兴趣，而对改革那用来表现世界和历史的语言却更感兴趣。第二次浪潮的作家们不像早期后现代主义者那样把历史以及在历史中的个人贬低为荒谬的连环画之类的东西，而是采用实验的形式从内部肢解语言。他们尤其是通过自我反映（它把文本从错觉艺术手法、

甚至虚构手法的束缚下解放出来)来达到这一目的。七十年代当中写的一些小说读来不像纯小说,而更像"评论小说",即包含有它自己的理论、甚至对它自己的评论的故事。

我已经提说过伦纳德·苏肯尼克,他的第一部小说《出头》(1968)宣告了这一新倾向的开始。1970年苏肯尼克出版了一部杰出的短篇小说集,其标题十分贴切:《小说的死亡及其他故事》;这之后是小说《出走》(1973);然后是1976年发表的另一部标 1155 题古怪的小说《98. 6》和1980年出版的《长谈恶劣环境的勃鲁斯歌曲》。苏肯尼克的作品表明了语言和故事结构在七十年代的小说中是如何遭到破坏的。他按照根本对立的原则来构思他的小说:制造虚构的幻象,然后戳穿这一幻象。换言之,他创作一部小说,但同时又对小说的创造加以说明。这两个过程被结合在一起而产生一种形式上的张力,从而消除了小说与评论之间的差别、想象与反映之间的差别,结果创作与解释的概念合而为一,这样就形成了一种新型的作品。为了获得这样的结果,伦纳德·苏肯尼克(作者)总是出现在他的小说之中(通常以他自己的名字出现),不过是以虚构的或神话中的人物(集作者、叙述者、评论家和主角于一体的形象)出现的。

沃尔特·阿比什、史蒂夫·卡茨、乔治·钱伯斯、吉尔伯特·索伦蒂诺、马德琳·金斯、肯尼思·甘奇米、克拉伦斯·梅杰(我认为我应把我的名字与这些名字列在一起)都是与伦纳德·苏肯尼克的写作风格相同的七十年代的作家。这一组作家与早期后现代主义作家的区别,在于他们更加大胆、更加随便地使用语言,彻底抛弃了传统的叙述形式,尤其是抛弃了模仿式的现实主义和模仿的意图。可以说七十年代的新小说已从驾驭语言(对于现实和历史它有如一个陷阱)发展到了把一种新型文本(它不断引人注意它自己的表达手段和它自己创作小说的过程)加以概念化。

自1968年起,小说提供的是与语言的情况类似的文本:这些文本反映出它们自己的运动,它们在社会现实与主观之外起作用,说得确切一些,它们作用在社会现实与主观之间,以便破坏二者之间那种不切实际的关系。这再也不是再现或解释美国现实的问题,也不是为美国现实辩护的问题,而是谴责表现和描写这一现实的手段——用于逻辑推理的语言和传统的小说形式——的问题。换言之,新小说派的作家面对他们自己的作品,把自己置身于他们自己的文本之前或文本之内,以便对使用语言和写作小说的行为提出疑问。为此他们甚至不惜冒着与读者疏远的危险。

自我反映的螺旋形方式,常被指责为对作者和读者都十分有害的东西。在这个世界上,日常现实提供的幻想和幻影大大超过了作家能创造的东西,某些评论家们哀叹作家放弃了现实主义,抛开了历史事实,嘲弄真实可信这一想法,以便沉湎于自怜自 1156 爱的游戏之中,这些游戏阻止读者把自己与小说中的人物认同。自我反映作家受到攻击,因为他们拒绝接受社会意识和承担人类义务,拒绝解释现实,拒绝继续佯称现实与真实等同,从而不能把现实描写得前后一致和合乎情理。自然,持这样一些论点的人不懂得也许有更深刻的原因(心理上的、甚至有关政治秩序方面的原因)迫使新小说派的作家抛弃现实主义传统。持这些论点的人没有认识到滑稽模仿、反讽、自省以及自我反映的手法对社会和文化权威的压迫力量直接提出了挑战。

面对最近这些历史事件的可笑结局，新小说家（他们被称为“陶醉于混乱之中的作家”）提出了一种新的历史观：既然文化已变得具有欺骗性，既然它已成为一个弥天大谎，那么仔细检查它的骗术、它的没落、它的陈腐的思想——文明和文化的混乱局面，已是十分重要的了。然而最重要的是检查和谴责那继续使谎言和幻象得以永世长存的语言。因此，在那些把文化（说得确切一些是文化所产生的话语）看成是骗人把戏的自我反映小说作家看来，消除语言的象征力量是十分重要的。正是从这种意义上说，当新小说作家面对现实困境或笔者在其他文章中称为“现实的非现实性”时，他们便参与了“破坏性的串通”行动。

自然这游戏绝不是天真无邪的，这闹剧也绝不是完全无根据的。在新小说中任何事都会发生，仿佛这个世界突然面临进退两难的困境：必须在抛弃语言的理性或抛弃个人的愿望之间作出选择。七十年代的新小说作家放弃了对现实和历史中的稳定的参照点的搜寻，也放弃了纯粹的形式主义诱惑，这一诱惑在第二次世界大战之前曾支配文学领域并最终导致詹姆斯·乔伊斯的《为芬尼根守灵》的出现。自然，这本书是人类写成的最伟大的、难读的、语言的精心杰作。相反地，这些新作家选择了对荒谬的表现和对语言的自由运用，放弃了论证的谨严和形式主义的完整。于是六十年代的早期滑稽模仿小说的稳定的句子结构和读起来颇有趣味的反讽，渐渐蜕变成一种颇似《为芬尼根守灵》那样有意令人费解的形式。这种脱变的发生并非单纯出于美学上的原因，而是基于破坏传统的理由。

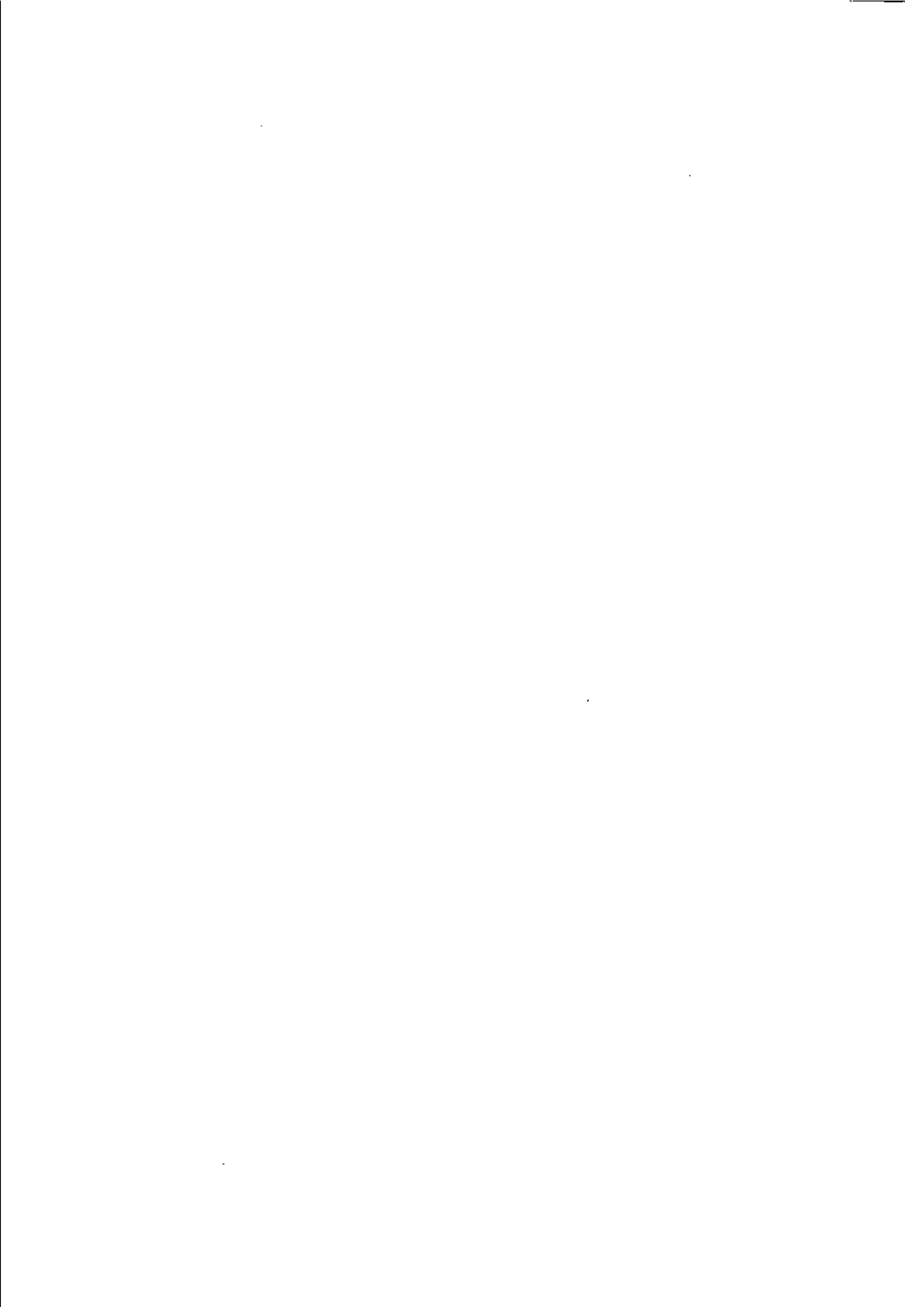
像乔治·钱伯斯的《酸牛奶》(1972)、沃尔特·阿什比的《非洲ABC》(1974)、吉尔伯特·索伦蒂诺的《蔬菜绘肉》(1979)、伦纳德·苏肯尼克的《长谈恶劣环境的勃鲁斯歌曲》、克拉伦斯·梅杰的《太平门》(1979)以及笔者的小说《密室里的声音》(1979)这样一些作品，第一次读来可能会被认为十分枯燥无味而且令人恼怒，因为它们的自我反映令人厌憎，然而所谓的枯燥难读却引起了一些关于当今小说的作用的严肃问题。它从本质上揭示了使用语言固定欲望的方式。正如塞缪尔·贝克特最近的许多小说（它们仍然是美国六十年代和七十年代写成的大多数严肃小说的最高典范）那样，这些小说作品通过把语言表现得似乎十分荒谬、不合逻辑、无条理、甚至毫无意义，否定了语言的象征力量，同时却主张净化语言，从而防止它统治、甚至奴役个人并将其编人一部社会历史电影脚本，这脚本已事先写好，而且通过官方话语在电视、大众媒介和政治舞台上重演。

1157

“这世界是难以表述的，也许能用并列在一起的马赛克（像遗弃在旅店房间里的东西那样）来加以暗示，能通过负面和空缺来表现其本质特性。”《裸体的午餐》中的这一段话值得再次引用。从许多方面来看，最近二十年的美国小说似乎已经证明这一论断是千真万确的。因为事实上通过使语言显得荒谬甚至令人费解，新小说派的作家们也制止了现实的彻底失败和历史的招摇撞骗。通过正视现实的非现实性，他们更加接近了当今世界的真相，正如劳伦斯·斯特恩和德尼·狄德罗在他们自己那个时代所做的那样。

雷蒙德·费德曼 撰文　曾令富 译

Ⅲ. 当代文学



当代小说

海港上的天空呈现出电视机调至空白频道后的颜色。

——威廉·吉布森：《神经肿瘤症》卷首语。

二十世纪八十年代的美国作家所处的世界与六十年代的世界截然不同。在六十 1161 年代，美国文学出现了浮夸艳丽的形式革新和对作品主题的关注，这二者与后现代主义无不具有千丝万缕的联系。在我们的小说中，最近的若干趋势有的可以看作是后现代主义典型特征的延续（如荒诞与现实主义、诗歌与散文、批评与小说创作的结合），有的是对这些特征的反拨（如所谓"新现实主义"或"极简抽象派"一类小说的异峰突起）。但是，最富有意义的是应运而生的对当今生活的新"方式"和新"内容"作出反响的新趋势。许多批评家认为，在60年代至80年代间一个最重大的变化是，我们的文化对政治和生活方式所持的态度在整体上日趋保守和压制。因此，他们动辄就把我们时代的文学审美观与80年代的独裁主义和排斥知识分子的反动政治气候联系起来。乔·戴维·贝拉米重复了几乎所有为《密西西比评论》的专号极简《抽象派小说》撰稿的批评家所共同坚持的观点，他认为美国文学目前正经受着一场"文学共和主义的倾盆大雨"(1985)。

然而，美国小说的现状完全不能简化为这种单一的联系。虽然某种迹象表明，在70年代后期和80年代初期的美国，小说审美总体上变得更加保守，但诸如"实验派已寿终正寝"的种种报导是大大地言过其实了。我们那些最优秀的作家根本没有让自己的小说与周围的反动社会势力同流合污，他们也没有一个个绝望地举起双手，然后退隐牧场式的家园，煞费苦心地在新式文字处理机上打出更具现实意义的纪实性作品，来为"美国的生活方式"歌功颂德。人们常常把80年代和50年代进行类比，尽管这种 1162 类比在许多细节上有使人误解的地方，但对小说来说却是很适用的。50年代许多重要的作家（约翰·霍金斯、弗兰纳里·奥康纳、威廉·巴勒斯、菲利普·K·迪克、约翰·巴思、弗拉迪米尔·纳博科夫、西奥多·斯特金、杰克·凯鲁亚克、伯纳德·马亚

默德）都通过创作惊世骇俗的非传统小说来反对美国当时的时代思潮。这些小说表达了一种与社会规范格格不入的感觉以及与各种环境（个人的、政治的、经济的、文学的环境等等）的疏远意识，因为这些环境使语言变得苍白无力、平板单调而失去了声色魅力。

同样地，目前美国小说的一系列具有重大意义的新趋向表明，我们最优秀的创作仍继续致力于反对美国文化中的主流意识及其利用人民和语言所进行的宣传。这些新趋向包括以下几个方面：一、科幻小说（及其各种混合形式）以一种主要的文学类型跻身于文学之林，并已产生了一大批作品，这些作品在风格的多样性和主题的重要性方面几乎是前所未有的；二、各种文学类型间更加普遍的相互影响，包括批评理论和文学之间的相互影响；三、女作家和出自其它受社会排斥的群体（黑人、土著美国人、同性恋者、奇卡诺人等等）的作家创造出了丰富多彩、生动活泼的艺术形式、表达方法和神话故事；四、文学吸收了诸如科学、计算机、语言学、大众文化、经济学和许多其它当代知识源泉，探索出多种多样、引起强烈通感效果的新比喻和思想体系；五、美国短篇小说，特别是那些短小精悍、含而不露的极简抽象派（或新现实主义）小说，近期呈现繁荣景象。这些新趋向表明，在过去十年里，小说吸收了后现代派实验主义中最实用的特征（包括对现实主义的重新定义），摒弃了那些证明是骗人的或行将衰竭的方面。常常可以听到美国小说平庸无奇、精神反动一类的指责，这种看法只有在把现代小说的相对成就与60年代大量出现的后现代派作品相比时才具正确性。的确，总的来说，一方面在继续朝健康的方向发展，另一方面又推出新颖的形式和深奥难懂的语言，这些形式和语言最适宜于表达一种生动活泼而变幻不定的感觉，即对当代生活的存在条件、生活方式、内心"感受"的独特的意识。

正是由于人们对当今生活有一种独特的感受，因此，当代作家创作时的感受与60年代故意创造混乱的、冷嘲热讽的、游戏般的实验主义作品中所表现出来的感受自然是截然不同的。美国60年代后现代主义运动的中心人物们（托马斯·品钦、罗伯特·古弗尔、约翰·巴思、威廉·加斯、唐纳德·巴塞尔姆、罗纳德·苏克利克、苏姗·桑塔格、雷蒙德·费德尔曼、库尔特·冯尼古特等等）几乎没有同一的美学观点，但却一致意识到一场文学和社会的危机迫在眉睫。他们认为所有那些无论是林登·贝恩斯·约翰逊还是亨利·詹姆斯遗留下来的各种教条原理、传统规则和未曾明言的思想意识都需要重新进行审查，象揭露诡计一样把它们曝光，如果有必要的话，应当代之以更适应时代的新系统。自我反省，炫耀技巧以及藐视那个时期小说中显而易见的固有传统，这一切反映了社会上同样出现的广泛触及社会、政治、性和文化诸问题的自我评价过程。对于一个由于政治谋杀、越南战争、水门丑闻以及国外特权、影响和声望的丧失而使民族认同感、价值体系的保障产生动摇的国家来说，这种过程是令人苦恼不安的。1980年罗纳德·里根的当选表明，美国公众再次相信了关于军国主义、爱国主义、消费主义和宗教所作的老一套的简单化答复和承诺，而这正是这种普遍的民族迷茫感和不稳定感所产生的可以预料的结果。

1163

一般来说，70年代后期和80年代的美国作家可以说与一般公众都一致确信应该从他们认为已成“泛滥”之势的后现代主义中撤退（当然，这种撤退对更为复杂的先锋派运动也肯定是一个信号）。这种审美方向的变化可以从以下几个方面看出：首先，尽管仍在继续出版高度实验主义化的作品，这些作品或者是由公认的后现代人物所作（约翰·巴思的《信件》(1979)，吉尔伯特·索信提诺的《大杂烩》(1979)，唐·狄利罗的《姓名录》(1982)，罗伯特·库弗尔的《杰拉尔德的晚会》(1986)，约瑟夫·麦克埃罗里的《女人和男人》(1987))，或者由常在小书局如小说社、日月出版社、麦克弗森出版公司出书的作家所写，但这个时期的小说中很少发现有实验主义本身的痕迹；其次，在已脱颖而出的许多优秀作家（弗雷德里克·巴塞尔姆、托比阿斯·沃尔夫、博比·安·梅森、雷蒙德·卡弗尔、安·比蒂、理查德·福特、马丽·罗比森、爱丽丝·亚当斯、杰伊·麦金勒利、艾丽丝·沃克）中，现实主义又重新备受青睐，然而值得注意的是，在一些重要的后起之秀（马克斯·阿普尔、戴维·卡比特·奈奇、史蒂夫·狄克逊、T·C·博伊尔、威廉·肯尼迪、蒂姆·奥布赖恩、拉塞尔·霍尔、托妮·莫里森、特德·穆尼、雷切尔·戈尔斯）笔下，传统现实主义又和荒诞逐渐结合起来。再次，由于作家们重新把目光投向书本之外的生活天地，后现代派不再那么强调主观性、超小说和神秘主义了。然而，重要的是那个“生活天地”往往被描绘成了一个瞬息万变而模糊不清的构成物，一个充塞了大量信息、词句和意象的大杂烩，而这些信息、词句和意象的“意思”是被延迟展现的，其“真实性”也是令人怀疑而不可知的。简言之，这个世界是一个不断变化的荒谬的存在，与后结构主义者的文本极为相似。描绘这个世界所用的“现实主义”，其界说颇有弹性，足以包容不同作家对“现实主义目标”的种种主张。这些作家有罗伯特·古弗尔、雷蒙德·卡弗尔、拉里·麦克默垂、乔伊斯·卡罗尔·欧茨、沃尔特·阿什比、托尼·莫里森、威廉·吉布森、马克斯·阿普尔以及莱斯利·斯尔寇。 1164

当然，“现实主义”这个概念从不是象后现代主义的卫道士们所暗示的那样刻板、那样幼稚和武断。在70年代，各种关于“小说的衰亡”、“道德与非道德小说”、“枯竭文学”、“反省小说与模仿小说”的热烈争论逐渐偃旗息鼓，但是，这些讨论使人们普遍接受了一种观点，那就是“现实主义”涵盖许多不同的风格方法，甚至包括那些看起来是反（或非）现实主义虚构的、但也表达了对外部现实的洞察与想象的方法。因此，尽管沃尔特·阿什比的《今日德国人》(1980)对当代德国进行了入木三分的刻画和描写，但它并不是对德国的“真实描绘”（阿什比从未到过德国），而是对美国公众想象中的德国的描绘。威廉·吉布森未来主义的“电脑呓语”小说《神经肿瘤症》(1984)描写了一个虚构的、由电脑控制的高科技世界。部落之间的弱肉强食的竞争主宰着社会的被遗忘的边缘地带，整个世界好象一个令人目眩的迷宫，充满了反映人们各种欲望的意象，这些欲望不断地被镜子和计算机映照、复制出来。尽管描写光怪陆离，《神经肿瘤症》却令人信服地显示了科学技术对我们的生活所产生的影响。然而，对一个象莱斯利·西尔寇这样的土著美国作家来说，比起伴随她个人成长的部落神话

与故事、对部落的印象及个人的经历，也许科学技术对她的现实生活的影响并不大。她的小说《说书人》(1980) 杂糅了那些有关部落的一切，它们中矛盾的、互补的成份相互作用，最后慢慢融合成一幅完整的图画。

相反，弗雷德里克·巴塞尔姆的《皎洁的月亮》(1983) 和《第二次婚姻》(1984) 展示了一个平凡与奇特杂糅，具有鲜明的"当代性"的环境，读者须以另一种方式来认识它，才能抓住它的实质。巴塞尔姆描绘的世界是美国中下层阶级居住的区域，与雷蒙德·钱德勒笔下破败的洛杉矶差不多——一个霓红灯如林、快餐店充斥、快餐店充斥和商场比比皆是的世界，一个人们过着公寓式生活的世界。在这里，人人怀抱的幻想与台球桌边千篇一律的关于生意和失败婚姻的闲聊，成了生活的共同主宰。巴塞尔姆象其它的与极简抽象派相联系的大多数作家(安·比蒂、托比亚斯·沃尔夫、玛丽·罗比森、雷蒙德·卡弗尔) 一样，主要描写一些笨嘴拙舌、讷讷无言的人们。他们往往都有一种漂泊感，对生活中所发生的一切都茫然不知所措。巴塞尔姆在揭示他们生活的不幸根源的时候，他不是从人物内省或心理分析着手而只是呈现精心选择的具有揭示性的表面细节。这种不带任何感情色彩的细节描述起到了一种象征作用，因此，一根燃着的香烟、一只空空的啤酒瓶或者后院里挖的一个大坑都变成了一种具有感情色彩而又能引起读者共鸣的表征。而他那转弯抹角的观察事物的方式常常使所描写的景物带有一点神秘的意味。尽管人们把极简抽象派的方法攻击为避重就轻或假装冷嘲热讽，但它在表现事物时展示出来的简洁明快、控制有力的方式与海明威和契诃夫独树一帜、精雕细刻的方法有许多共同之处。这种方法使情节的建构洗练精当，描写栩栩如生、情真意长，同时也摈弃了多余的 (或不恰当的) 浮而分析。极简抽象派强调故事情节要少而精，重视戏剧性冲突的跳跃式发展 (其结果通常是不确定的)，注意精心再造有地方特色的语言形式。这些方面虽属于现实主义审美观的范畴，但也是非传统风格的形式特征，且为极简抽象派对"现实主义"的研究提供了合适的途径。这一观点在诸如弗德里克·巴塞尔姆、安·比蒂或雷蒙德·卡弗尔 (他的《我们谈论爱情时谈些什么》是极简抽象派迄今为止的最佳作品) 等作家的作品中表达得十分清楚。贬抑极简抽象派小说的人们认为，这种小说之所以有一定的吸引力，是因为读者注意力集中的时间在日益缩短，而且人们对简单而非知识性的作品有所偏好的缘故。这种说法也许有几分真实。但是，正如约翰·巴思在《极简抽象主义小说小议》中指出的，极简抽象派的原则造成了"目前 (北美洲，特别是美国) 文学领域里最令人瞩目的奇迹 (等于拉美小说中的外来词"el boom"(热潮))，亦即 (北美) 短篇小说的新繁荣。"(应当强调的是，卡弗尔或巴尔姆奉行的极简抽象主义与理查德·科斯特拉尼茨等人所主张的真正激进的极简抽象主义有显著的区别，后者与60年代的音乐家和画家创建的极简抽象主义相类似。自1970年以来，科斯特拉尼茨运用线条、数字、以一字二字三字构成序列等形式和其它大量削减了成分的形式创作了许多独特新颖的小说。)

因此，巴塞尔姆的小说显示了文学的形式原则为适合表现当代美国新出现的 (因此是以前没有考察过的) 生活方式的内容而发展演变的过程。然而美国的生活方式正

发生日新月异的变化，自70年代后期开始，在美国占优势的保守的政治态度和社会态度倾向于掩盖一个事实，即80年代美国的日常生活节奏和生活方式一直在经历一场 1166 “革命”，这场革命的深远意义并不亚于60年代所发生的一切。在很大程度上，这场革命源于科学技术在过去二十年里给我们的生活带来的巨大变化。这场革命包括信息交换，充斥着由各种传媒产生的形象和词句并已达饱和状态的文化，人机对话，以及效益的日益增长，这日益增长的效益使得我们的经济体系把我们生活的各个方面简化成了它便于分析和操纵的抽象的东西，这场革命的直接后果是一目了然的：突然间到处有了计算机终端设备和多媒体，卫星抛物面天线，便宜的小汽车，更多的电视频道；随处可见的戒毒中心，答疑机器，盒式磁带录像机，激光唱片，静电复印机；汽车鸣笛呜呜声不绝于耳。隔壁的房子，早上还是一个简陋的家，第二天下午就被一座人们匆忙进出的公寓大楼取而代之，到黄昏这座公寓又分套售出；郊区繁荣了又衰落；城内街道破旧的民族聚居区由于有了州际高速公路而变成了嬉皮士的好去处。其它同样重要的变化还只为大多数美国人模糊地意识到，这些变化包括：医疗卫生事业的突飞猛进（器官移植、人工受精、手术方法等等）和在武器与监视设备上所取得的长足进步；有毒废物的大量积聚（这是几个潜在的灾难性生态问题之一）；对我们生活产生深远影响的各种研究工作的蓬勃发展。

当然，科学研究和技术发展对我们的日常生活产生重要影响至少已有两百年。在这期间产生的作家——主要是科幻作家——一直在思索，这种影响究竟以何种形式出现，而影响所至又究竟在哪些方面。这一时期发生的变化主要见之于当代生活所受科学技术这些因素影响的程度(这产生了一种创作出能描写科学技术的小说的紧迫感)以及它们所受科学技术领域日益增长的复杂性和专业化的影响的程度（这使门外汉要创作出关于科学技术的小说非常困难）。具有讽刺意味的是，只在过去的一二十年里，那些真正重要的文学天才才在这个制造了原子弹和登月成功的国家里着手科幻小说的创作。六十年代和七十年代早期，美国“主流”作家们，如弗拉迪米尔·纳博科夫（《阿达》(1969)），玛吉·皮尔西（《在时间边缘的女人》(1976)），库尔特·冯尼古特（《第五号屠场》(1968)），约翰·巴思（《山羊童盖尔斯》(1968)），托马斯·伯杰（《妇女团》(1973)），都利用科幻小说的形式写作。同时，一批名为“新浪潮”的才气十足的年轻科幻小说家已登上了文坛。这二者标志着美国科幻小说的成长和成熟。“新浪潮”作家包括哈兰·埃利森、塞谬尔·迪兰克、罗杰·泽拉兹里，吉里·沃尔夫、J·G·巴拉德、乔安娜·拉斯、汤姆·迪斯奇、厄秀拉·拉奎恩——他们对文学和科 1167 学同样的谙熟。像他们的后现代派“主流”同行一样，他们也急于开创适于表达他们的主题的实验性新形式。尽管其中某些实验失败惨重，但这种力图创造一种真正高品位的科幻小说的大胆尝试——以及由J·L·博吉斯，斯坦尼斯诺·莱姆，威廉·巴拉夫斯，菲力普·K·迪克和伊塔罗·卡尔维诺这些作家创作的无从归类的小说的出现——为七十年代中期以来在美国出现的那些优秀科幻小说的创作奠定了基础。

在考查当今科幻小说的成就时，肯定会给人们留下深刻印象的是，科幻小说将众

多风格流派和广泛题材的内容熔为一炉的能力。塞谬尔·迪兰尼的近作（《海神》（1976），《 口袋里的星星如沙粒》（1984）以及他的《尼夫庸》丛书）既受博吉斯和后结构主义派批评的影响，也受廉价的流行科幻读物的影响。威廉·巴拉夫斯，戴希尔·哈默特和托马斯·品钦，正如迪兰尼和阿尔弗尔德·贝特的作品一样，都对威廉·吉布森的《神经肿瘤症》的创作产生过重大的影响。拉丁美洲魔幻现实主义的影响在史蒂夫·埃里克森以超然现实主义手法对闹鬼的洛杉矶的描写中（《两站之间》（1985）和《拉比孔海滩》（1986））是非常明显的。厄秀拉·拉奎因的小说则博采众家之长，接受了诸如陀思妥耶夫斯基，博吉斯，菲力普·K·迪克以及人类学家、语言学家和政治思想家的影响。这一点从科幻小说对那些通常与各流派无关的作家的作品所起的作用就可看得非常清楚。雷蒙德·费德尔曼的《复震》[1982]，约翰·加尔文·巴切勒的《南极洲人民共和国的诞生》（1983），特德·穆尼的《轻松的外星旅行》（1981），玛格丽特·阿特伍德的《女侍的故事》（1986），约瑟夫·麦克埃尔罗依的《加号》（1977），唐·狄利罗的《白色噪音》（1984）等都是例证。然而，姑且不谈哪一类小说创作堪为当代小说的主体这一有争议的问题，仅比较而言，科幻小说的成就在美国文学界权威眼中仍处于熟视无睹的地位。他们忽略了这样的事实，即科幻小说现在在我们的大学中已设为正式课程，它也有了自己的文学期刊（最著名的是《科幻小说研究》），并建立了学术团体（科幻小说研究协会）。人们之所以以怀疑眼光看等科幻小说，部分原因是它们都刊登在美国的通俗杂志上。这个文学角落直到50年代都是所有美国科幻小说家赖以寄寓的地方，它产生了许多夸张浮泛的蹩脚小说，也产生了一些如艾萨克·阿西莫夫、罗伯特·赫伦、杰克·威廉姆森等能把科学知识和文学技巧结合起来的作家，但是，仅有一两个作家拥有第一流的文学想象力，如西奥多·斯特吉和阿尔弗雷德·贝斯特，而雷·布瑞德伯里也勉强够格。然而，有意义的是，在欧洲，科幻小说从来没有被贬至二流地位。H·G·威尔斯，尤金·扎米阿丁，奥拉弗·斯达普利敦，卡罗·卡佩克，阿尔多斯·赫克斯利，乔治·奥韦尔、斯坦尼斯诺·莱姆和伊塔洛·卡尔维诺等人的科幻小说长期以来都被认为是“严肃”文学。科幻小说变得日益重要起来，这无疑是文学中的后现代主义的衰落和小说的非摹仿形式已普遍为人们接受所致。然而，更强有力的原因还在于科学技术已把我们的世界变得如同科幻小说所描写的奇异世界一样。

同时，我们社会和政治生活中所发生的同样深刻的变化也是产生这种“新”指向的因素。自60年代以来，美国公众对性行为（包括性的本质），暴力、吸毒、酗酒、宗教、法律和秩序等问题的态度发生了急剧的变化。在我们“土生土长”的美国人成批迁往西部和阳光带地区的时候，大量越南、柬埔塞，特别是墨西哥移民却涌入了我们的国家。60年代的人权运动，70年代的女权运动和同性恋权力运动，它们不仅造成投入运动的人们在生活方式（包括他们的居住地以及所从事职业的种类）上的深刻变化，而且还产生了种族歧视和种族压迫的更新的（通常也是更广泛传播的）的形式。这些社会变化必然给千百万美国人的生活带来非常直接的而且往往是极为深远的影响。

小说中比较容易论述的最明显的变化有许多仅仅是把新的内容加入到人们熟悉的叙事结构中。当然，这种方法是大多数描写现代生活的通俗作家喜欢采用的，而大多数"严肃"作家也是如此。因此，如果你想描绘快车单行道式生活的空虚，就像布雷特·埃利斯在他最畅销的《少于零》(1985)或杰伊·麦金勒尼在他的《明灯盏盏大都市》(1984)中所描写的一样，那么只需要把你的小说背景置于一种颓废的环境中（如埃利斯小说中的洛杉矶，麦金勒尼笔下的纽约），然后加上谈论可卡因、性解放、音乐电视（MTV)、里根和卡扎菲，以及约达克牛仔裤的适当话题，这样你就可以从事写作了。这样的小说可能在很大程度上是毫无价值的（如《少于零》)，也可能是非常感人 1169 和有趣的（如《明灯盏盏》)。但在这两种情况下，"新鲜"感都只不过是一块彩色背景幕布，只起着一种点缀作用，以防止小说落入极其传统的叙事窠臼。

相反，泰特·穆尼的《轻松的外星旅行》(1981)，唐·狄利罗的《白色的噪音》(1984)，唐纳德·巴塞尔姆的《伊甸园》(1986)，安·蓓蒂的《爱到永远》(1985)一类小说不仅描写了我们生活环境的物质变化，而且还试图创造一种写作风格以促使读者思考这些物质变化所导致的在我们的价值观、爱憎感情、甚至在我们与周围世界相处的时空方式等方面产生的改变。穆尼的小说总是让人回味无穷，而且不可思议地动人。小说中体现的实验主义风格特征在表达生活在当今的美国的人们那种深刻的感受方面特别成功。这种感受主要包括生活陌生感、漂泊感，它对我们进行过份刺激的能力，以及逐渐在我们心中引起的通常我们并没有意识到的恐惧和忧虑。此外，还包括这种感受使我们彼此孤立的可怕威力，以及它对我们性冲动的扭曲。就像传统性较强的作品一样，《轻松旅行》通过精心选择的、一眼就能辨认的细节表达了一部分这样的特征。但是，尽管穆尼的小说世界表面上是现实主义的，但它并不完全是我们自己的世界——至少从小说字面理解是这样。它是这样的一个世界，在这里，人们饱受名曰"信息症"的疾病折磨，须得采取一种"记忆消除姿态"，这种病的症状才可以去除；在这里，小冰块自天上落下，一种神秘的新情感悄然出现，通灵术亦如此。富国磨刀霍霍，一场南极争夺战赫然在即，如同唐·狄利罗的《白色噪音》，史蒂夫·埃里克森的《车站之间的日子》和雷切尔·因格斯的《卡利本夫人》(1981)这类半科幻体小说共同描写的令人深感忧虑的美国一样。穆尼的"现在"由一些为人们熟知的因素构成，只是作者把这些因素置身于一个遥远的境界，以突出它们真正虚构的性质。

然而，穆尼世界的怪异既源于描写的方式又源于描写的内容。例如，线性的叙述方式备受插在情节或独立段落中的电影镜头式的短小片断频频干扰，而这些情节与段落包括着的往往是一些同时出现、形式类似拼贴画的彼此极不相同的成分。采用如此一种表现方式，是为了重新造成一种被同时涌来而又相互矛盾的多种刺激所压倒的感觉，这是一种对许多美国人来说日益司空见惯的感觉。这些作用于我们的感官（以及我们的思辨力和感情，这二者会在感觉的纷乱中"产生出意义"）的压力，使我们内心产生了标志着现代特点的那种难以名状而又旷日持久的紧张、忧虑和悲伤的感觉，以及这个时代所具有的与漂泊感紧密相连的过度刺激感，无自身稳定感，无方向感或无

目的感。在此情况下，努力建立可靠的人际关系及满足性欲发泄的需要就变得极其重要，否则人们就会经常为变化、失落和迷惑所困扰。失落与孤独使人们在生理上不断地渴求性生活，在心理上极力寻求获得一种永恒的私交。但是现实生活中的其它因素——狂乱的生活节奏，随意性的性交风气，宗教信念的丧失，过度的感观刺激，语言沦为严重妨碍人们相互联系的欺骗口号和空洞无物的外壳——导致我们彼此孤立，使寻求任何持久可靠的事物的行动落空。穆尼不落俗套的风格和内容（他的中心情节是一位女郎和一只海豚之间的恋爱）正是深藏于我们周围"真实世界"之中的幻想的诸方面表现。

1170

这种关于"现实主义"的灵活而非传统的观念在美国妇女作家的作品中也是显而易见的。自1975年以来，她们创作出了一批内容极为丰富，题材多种多样的小说。妇女小说的能量和生命力部分地来自六十年代末期的女权运动。女权运动不但为妇女问题的公开化开拓了道路，而且促使所有的妇女去寻找新的思维方式，来探索女性经历中的"现实主义"包含的实际内容。女权运动，和同性恋自由运动和人权运动一样，赋予参与者新的自尊意识和群体意识，促使人们对压迫的根源及其使受害者产生畸变的作用获得更深的了解。不言而喻，女权主义小说的第一个浪潮主要是以妇女在相当传统的社会结构中的各种见解为"内容"的。因此，从七十年代初期到中期，出现了大量描写妇女的性生活、受虐待以及日常事务小说。其表现比过去更为坦露，更富同情意味，但是使用的手法却往往是传统的。(在这一点上，人们会想到艾瑞卡·钟的《惧怕飞行》(1973)和《飞行》(1974)，朱迪丝·罗斯勒的《寻找古德巴先生》(1975)，阿里克丝·凯兹·舒尔曼的《前舞厅皇后的回忆录》(1973)，莉萨·阿尔瑟的《金富利克斯》(1976)，玛丽琳·弗兰奇的《女人的房间》(1977)。这些小说成功地公开了有时是耸人听闻地报导了一般属隐私的妇女生活的某些方面(如妇女的性行为)。但是许多重要的女作家迅速而清楚地意识到，现实主义小说的基本构思和创作原则的基础——小说赖以存在的情理和因果律，它的主要的虚构特点，对可以解决冲突的戏剧情节的要求，以及它对"主人翁品质"和"有意义"情节所给的暗示——凡此种种，从来都是从男性角度加以解释的，在许多方面都不能充分表现妇女生活的最显著特征。因此，自七十年代中期以来，最具重要性的以小说形式出现的对女性自我的建构和解构，许多都是具有实验性的基础的。这些不落陈套的方法实例大致包括三个方面：一、强烈的超现实性和强烈的诗意，主要表现在玛丽安娜·郝瑟的《说话的房子》(1975)，托尼·莫里森的《蓝蓝的眼睛》(1970)，玛丽琳·罗宾逊的《管理家务》(1981)，简恩·安妮·菲力普斯的《黑票》(1979)等作品中；二、神话、小说和身传的结合法，见之于马克辛·洪·金斯顿的《女骑士》(1979)和《中国人》(1980)，罗达·勒曼的《叫我伊什塔》(1973)，奥德里·罗德的《查米：我的名字的一种新拼法》(1982)，路易斯·埃德利克的《爱药》(1984)；三、超小说法，起到向以男性为主的小说或言论提出质疑的作用，这种方法在艾瑞卡·钟的《芬妮》(1980)，乔安娜·拉斯的《雌化的男人》(1975)，恩妥所克·尚基的《黄樟，柏树和槐蓝》(1982)，琳·赫基安的

1171

《我的一生》(1980) 中均可发现；四、向通俗小说类偏转，从中寻求更适合于女性生活而非传统现实主义小说的情节和想象，如安尼·赖斯在《会晤吸血鬼》(1977) 和《吸血鬼莱斯塔特》(1985) 中采用了关于吸血鬼的神话，雷切尔·因格斯在《卡利班夫人》中利用了恐怖电影的情节，乔伊斯·卡罗尔·欧茨在《贝尔弗勒》(1980)，玛格丽特·阿特伍德在《奥拉克尔女士》(1976) 和盖尔·戈德温在《紫色陶土》(1980) 中都使用了长期以来在女作家中受欢迎的哥特式小说体的潜台词；狄安娜·约翰逊在《影子知道》(1974) 中描写了神秘的宅院，凯西·阿克则在她的各种"朋克"小说中在其它讲述形式之间搬用了色情文学的一些老套子。

但是，女性作家普遍采用的文学类型主要是科幻小说。她们之所以采用这种形式进行写作，其目的通常与男性作家不同。科幻小说在形式上不拘一格的特征以及它能够营造适合探索和创新的环境的能力吸引了女性作家。她们发现，要研究女性理论和性作用的几种方法的全部意义，这种文学类型是一块理想之地。在这片土地上产生的女权主义乌托邦小说主要有玛吉·皮尔西的《时间边缘上的女人》、萨莉·吉尔哈特的《流浪地》(1978) 和玛格丽特·阿特伍德的《侍女的故事》，后者描写了野蛮与诗意都令人膛目结舌的万恶社会；还有厄秀拉·拉奎因的作品，那是对政治科幻小说的深入研究，著名的有《罪恶的左手》(1969)、《被剥夺者》(1974) 和《总是回家》(1984)，而同属这一类的乔安娜·拉斯的小说《雌化的男人》和《他们中的两个》(1978) 则具有明显的女性特征和高度的实验性。

由男女同性恋者、黑人、土著美国人、美籍墨西哥人、美籍东方人和我们社会中其他受排斥的成员创作的严肃作品，也具有类似的风格多样化特点。这部分作家与其 1172 女性同行们都认识到，她们的身份以及经历的本质并不是可以简化到仅用属于大多数现实主义小说的现实生活倾向这一特点就可以概括的，因此，许多具有少数民族背景的最成功的小说家便利用本民族文化的非西方的，非经验主义的传统——如巫术、音乐、传说和风俗——来表现与他们经历更加一致的世界观。这类无固定模式的"有机方法"在美国土著作家的近作中表现得非常突出，如N·斯各特·蒙马代的《黎明之屋》(1968) 和《通往雨山之路》(1969)，杰拉尔德·维泽诺的《圣·路易斯·贝尔哈特的黑暗》(1978)，莱斯利·斯尔寇和路易斯·埃德利克的《爱药》(1984) 和《甜菜女王》(1985)，詹姆斯·韦尔奇的《热血冬日》(1974) 和《吉姆·罗尼之死》(1979)。这种方法的运用也见之于其他非欧洲血统作家创作的同样有名的几十本小说中。为了实现更加真实地不拘一格地描写自身的经历的愿望，这些作家还须抵制出版界推崇的公式化的方法，因为出版界对何为少数民族小说的"恰当"形式和内容总是有自己的成见的。与这些预先设置的条条框框作斗争的艰辛在同性恋作家们进行的抗争中也显而易见。他们的斗争是为了在发表关于同性恋生活的较具预言性的小说之外还能发表其它内容的作品。那些以实验主义的形式成功地公开揭示了同性恋主题的作家有凯特·米利特，乔安娜·拉斯，伯莎·哈里斯，科勒曼·达韦尔，埃德蒙·怀特和特里·安德鲁斯。但少数民族作家最近却获得特权，可以避免出版家或读者把作品

束之高阁。黑人作家近期发表的小说提供了最富戏剧性、最引人注目的例证。诸如伊斯米尔·里德，托尼·莫里森，纳撒尼尔·麦凯，克拉伦斯·梅杰，托尼·卡德·班巴拉，奥克塔维雅·巴特勒和塞谬尔·迪兰尼等人，他们都描述了黑人的种种经历，尽管其观察事物的角度是新颖而惊人地互不相同的。

当然，里德历来倡导黑人小说必须摆脱大多数黑人作家采用的假自传的形式。他借鉴黑人诗歌、神话和礼仪，在伏都教、爵士乐和奥里斯神话这些原始而独特的黑人文化元素的基础上创造了一种黑人美学。他最近发表的小说《可怕的两个》(1982) 和引起争议的《鲁莽的凝视 》(1986) 在略微展示了早期作品的伏都教美学的同时，结合了笑剧，讽喻并模仿戏谑手法，对种族主义、性别之战（《凝视》遭到许多女权主义者的指责)、对黑人文化被市场同化的现象以及他那不安分的嘲弄的目光所及之处的任何目标都进行了毁灭性的（通常是欢闹形式的）揭露。托尼·莫里森的《所罗门之歌》有着朴素而极高的诗意的语言，奇异幻想和现实主义熔铸一炉的内容，以及大量运用民间传说和神话的惊人手法。最明显的是关于飞行的比喻，可溯源于自奴隶时代的故事。在创造能用以表达美国黑人生活中细微的矛盾与差别的形式和语言方面，这本小说甚至比爱丽丝·沃克的《紫色》更加成功。托尼·卡德·班巴拉无虽然不及沃克和莫里森闻名，但同样是一个笔力非凡的作家。她用黑人方言所作的富有诗意的描述的确是无与伦比的。班巴拉以其故事集《大猩猩，我的挚爱》(1972) 和《海鸟在歌唱》(1977) 著称。她在小说《食盐者》(1980) 中令人折服地创造了独树一帜的黑人形象分类——福利型母亲，原始泥土型母亲，政治组织者，歌唱家，信仰疗法者，前男妓——并把旧南方和新南方的价值体系和信仰体系以并列方式进行了具有揭示性意义的对比。巴特勒和迪兰尼都是在语言和形式上具有相当独创性的科幻小说家，他们的作品探索了种族问题，并以此作为范围更大的社会形式的批评的一部分。比之迪兰尼，巴特勒更多地是在人们所熟悉的科幻小说常规下创作，然而他也鲜明突出地反映了女权理论，性压迫和种族压迫，以及文明在飞速进步的同时使人非人化的能力。正如人们所指出的，迪兰尼的确不折不扣是当代小说最勇敢的创新者之一。他早期的小说如《新星》(1968) 都以超小说的姿态巡游于种种新文化、语言、神话和社会背景之中，并大量采用了出现在同时代主流小说中的自我反省的主题。但是，自从迪兰尼那部无从分类、令人眼花缭乱的鸿篇巨制《达格瑞恩》于1975年问世以来，他的小说变得日益绚烂多彩也越发晦涩难懂了。从本质上讲，迪兰尼是把科幻小说的一般手法和比喻当成具有多层次用途的工具来使用的；利用这种工具，他不仅对种族问题而且还对诸如性行为，语言对人的观念和个性的影响，在由热力第二定律制约的无序而朴素迷离的宇宙中，艺术家创造美和意义的方式，以及这整个艺术创造过程与犯罪的相似性，进行了探索。迪兰尼的小说具有严谨准确的手法，独具一格的形式以及出色的技巧。凭借这技巧，他虚构出来世文化，以作为我们现实社会特征的观照。通过这一切小说展示了现在向黑人作家们敞开的种种途径，而其中许多是他们前所未曾涉及或者标着“此路不通”字样的。

意义与文本无定论的观点在许多当代小说中表现得很明显。这种观点在许多方面与主要的后结构主义者及女权主义批评家们——如罗兰·巴特，茨维坦·托多罗夫，贾克斯·德里达，米歇尔·福科特，保罗·德·曼，伊哈布哈桑，朱莉亚·克利斯特伐和海伦娜·斯克苏斯——进行批评性研究时赖以依存的假设是一致的。尽管系统阐述的方式不同，但是这种批评原则与奠定后现代派小说理论基础的美学原则在重要之点 1174 上有很多相似之处。就小说家和批评家而言，他们强调的重点往往是诸如此类的问题：象征生成过程中的虚构性和自身所指性；一切文本的“延展”意义（因而便没有任何“客观的”和终极意义可言）；作者在施展才能促进语言贴近我们周围难以辨明的变幻无穷的现实生活方面的重要性：“健康符号”（它们通常公开展示自己的技巧）和“不健康符号”（它们总是冒充自然或客观以求鱼目混珠）之间的差别。简言之，批评家和小说家之间的共同之处越来越多。正如哈罗德·布卢姆在《影响忧思录》（1973）中所说“阐释是没有的，有的只是错误的阐释，因此所有的批评都是散文诗。”

六十年代，当弗拉迪米尔·纳博科夫的《微火》（1962），诺曼·梅勒的《夜的军队》（1968），杜鲁门·卡皮蒂的《凶杀》（1966），亨特·汤普森的《恐惧和厌恶》系列，库尔特·冯尼古特的《五号屠场》，罗拉德·苏克尼克的《向上》（1968）和史蒂夫·米尔霍瑟的《埃德温·穆尔豪斯》等一批作品开始大举突破文学类别的界限时，小说与非小说，小说与自传，文学和文学批评之间的划分已经是不甚分明的了。文学壁垒的坍塌便催生了种种怪诞的难以界说的文本。巴特的《S/Z》（英文版 1977）和《巴特笔下的巴特》（1977），威廉·加斯的《威利·马斯特孤寂的妻子》（1971）和《传闻中的世界》（1978），米歇尔·克利夫的《索要他们教我唾弃的身份》（1980），伊哈布·哈桑的《超批评派》（1975）和《普罗米修斯正义之火》（1980）以及哈罗德·布卢姆的《影响忧思录》，这些作品都部分是文学批评，部分是散文诗、个人回忆录或哲学的冥想。苏珊·格里芬的《语词与自然》（1978）是一篇读起来有“新小说”之感的诗化论文，而约翰·阿什利的《诗三篇》（1972）和林·赫基利安的《我的传记》（1980）则是散文化的长诗，读起来都象反省小说；盖伊·达文波特的《塔特林》（1974）和《达·芬奇的自行车》（1979）可谓集真实素材之大成的作品；马克辛·洪·金斯顿的《女骑士》和《中国人》，凯瑟·阿克的《中学里的鲜血与胆量》（1981）和《远大前程》（1983）都将小说、神话和自传（在阿克的作品中，还包括色情文学、绘画、文学批评和不少不愿承认是剽窃之物的内容）熔铸一炉作为描写自我的方法。

创造一种不以论述方式论优劣的文本——这实际上是承认了涉及文本、文本性、客观性、思想性、意义和表现诸方面的错综复杂的问题群——有重要的社会和政治意义；这些意义已经为近年来许多要给与政治“结合”的文学作品重新定性的作家所肯定。而 1175 传统主义者自然会坚持认为，政治问题最好的表现方式是现实主义那明白易懂的老套套，即通过戏剧冲突提出明确的问题，然后在戏剧性（和说教性）结局中加以解决。肯定地说，小说处理政治主题最普通的方法仍然是传统的，日益发展的大众市场对以国会为描写对象的粗制滥造的无聊小说和惊险间谍小说的兴趣，以及对具有较高文学价

值的作品的欢迎便是一个明证。后一类作品有艾丽丝·沃克的《紫色》，理查·普赖斯的《情致殷殷的男人》，乔伊斯·卡罗尔·欧茨的《光明天使》（1981）和约翰·欧文的《加普意志的世界》（1978）和《果酒厂厂规》（1958）。但是只要仔细审视一下近年来最优秀的政治性作品就会看到，许多对反映政治问题感兴趣的作家已形成了一个共识，那就是与社会密切相关的现实主义方法过于简单化，也过于限制人，这个观点无疑又为拉丁美洲作家的那些政治加实验主义的杰出代表作了进一步印证和加强，诸如加布里尔·加西亚·马尔克斯，马里奥·瓦格斯·略萨，朱里奥·科塔扎，卡洛斯·富恩特斯，曼努恩尔·科塔扎、卡洛斯·富恩特斯，曼努恩尔·皮格的作品，其译本到七十年代时已炙手可热。七十年代中期以来，新颖而富革新精神的政治小说不断问世，其种类之多令人振奋。这些小说出自下列作家之手：罗伯特·古弗尔（《公愤》[1979]），沃尔特·阿比什（《字母表首位的非洲》（1974）和《今日德国人》（1980）），凯瑟·阿克（《中学里的鲜血与胆量》），雷蒙德·费德尔曼（《复振》），哈罗德·杰弗（《疯马祭》[1980]和《野兽》[1986]），托尼·莫里森（《所罗门之歌》），唐·狄利罗（《姓名录》和《白色噪音》），乔安娜·拉斯（《雌化的男人》），厄秀拉·拉奎因（《被剥夺者》和《总是回家》），还有共享“语言中心作家”之名的散文实验派——荣斯里曼，布鲁斯·安德鲁斯、查尔斯·伯恩斯坦、鲍勃·皮尔曼和林·赫基利安，以及约翰·卡尔文·拜切勒（《南极洲人民共各国的诞生》），约翰·巴恩（《飞经加拿大》[1976]《可怕的两个》和《鲁莽的凝视》）。有趣的是，许多描写政治主题的非传统小说获得了商业上的成功，例如E·L·多克托罗的《褴褛时代》[1974]，乔伊斯·卡罗尔·欧茨的《贝尔弗勒》，汤姆·罗宾斯的《与啄木鸟共度宁静生活》[1980]，戈尔·维达尔的《布尔》[1973]，约翰·欧文的《加普意志的世界》和《果酒厂厂规》以及迪兰尼的《达尔格林》，而即使是通俗小说却也采用了各种后现代派的表现手段——超小说的旁白，荒诞与真实的结合，真实的历史事件和历史人物的利用——以强调历史观和政治观归根到底是想象的产物，尤其是语言的产物这一看法。也通过小说的虚构来揭示权力如何对人与事产生影响，当然小说本身还被加上了其它的成分。

然而，值得注意的是，为强化政治主题而更为彻底地利用形式效果，这正是目前这种具有新立场的创作最富魅力的特征。正如巴特和德里达——他们也许是最具影响的后现代派批评家——论证指出的：在一种注重非自然性和随意性，并用与众不同的方式予以再现或陶醉其中的小说与另一种以意义深长的形式处理历史、政治和社会问题的小说之间，不存在根本的对立；许多作家，如哈罗德·杰弗、凯瑟·阿克、沃尔特·阿比什、雷蒙德·费德尔曼、罗伯特·古弗尔、理查·科斯特兰尼兹、唐·狄利罗、乔安娜·拉斯、荣·希利曼、琼·阿罗德和塞谬尔·迪兰尼等，对创作一种可作样板的小说有着共同的兴趣，那就是自由自在创造的、与公众以往接受的东西相反的作品。这些作家并不通过人物和行动的作用来表现一个可以顺利解决的冲突，而是设法避开传统的情节结构，采用随意性的或故意脱节的间接表现方法予以处理。一方面，

有些小说文本，如沃尔特·阿比什的《字母表首位上的非洲》，费德尔曼的《密室里的声音》[1979]，古弗尔的《赶姑》(1981)，或希利曼的《凯特杰克》(1978)初看之下似乎多是些无政治意义的文字练习，因为其创作者不是依靠通常意义上“层层推进”的手段而是依靠预定的转换规则将词语、句子和比喻巧妙地编织成了语言结构；另一方面，就有些作品而言如琼·阿诺德的《金姐》(1982)、凯瑟·阿克的《唐·吉诃德》(1986)，沃尔特·阿比什的《今日德国人》，乔安娜·拉什的《雌化的男人》、哈罗德·米弗的《群兽》和塞谬尔·迪兰尼的《达尔格林》，在情节要素消失，或情节失去连贯性，人物性格分裂，或读者的其他期望受到挑战的时候，正是这些作品那更为庞大的叙事结构才为作者提供了用武之地．他们可以巧妙地行文布局，以嘲笑态度表现一切，任意把结构拼凑拆散，开开合合，让我们咀嚼琢磨。这种形式方法势必会促成一种具有传统性的小说构思的超小说批评的大发展，不过，其关注的焦点也将从对文学成规的形式提出质疑扩展到一切思想体系和权威怎样产生的问题。上述这些作家意识到，今天压迫和歧视的根源不再是某个特定的敌人——持种族偏见的顽固分子，堕落的政客、贪婪的石油公司——而是那一张张由语言、形象和信息编织而成，规模更大，难以名状且不易觉察的网，而人和物正是通过这些网受到控制和欺骗的。他们破除文本遣词造句、构思布局的惯用方法以形成有序的信息流——并用新模式取而代之——的目的仅仅是为意义如何产生，然后又怎样作用于情景这一问题提供了一个分析。我们政治小说中的这个趋向，就象在此讨论过的其他当代潮流一样，显示了我们文学的 *1177* 变化和文化的变化之间的相互作用。如果我们的政治制度和经济制度对支配我们生活的各种意义的产生具有更强大的驾驭能力的话，那么我们最优秀的当代作家将能不断证明，愿意施展自己的想象力和语言能力的人们仍然能随心所欲地创造出关于现实的“文本”。

拉里·麦克弗利 撰文　　肖安溥 译

新先锋派和实验派的创作

大约自二十世纪六十年代中期以来，在美国形成了一种新的文学流派——新先锋派。和传统的现代主义先锋派一样，这一流派摒弃主流文学的表述形式和主流文化形式，这一点可以作为界定其性质的主要依据，而其作品特征则可由它所具有的实验与创新精神和鲜明的"反艺术"立场来确定。然而，这种新先锋派并不反对初期现代主义先锋派意识萌生于其中的一系列复杂因素和力量的当代文化。简言之，新先锋派否定现代主义本身。正如弗雷德里克·杰姆逊在题为"后现代主义和消费社会"(1983)的文章中所说："过去那些好战的、具有破坏性的风格——抽象表现主义，庞德、爱略特或华莱士·斯蒂文森的伟大的现代主义诗歌，国际化风格（勒·柯布西埃、弗兰克·劳埃德·赖特，密斯），史蒂拉文斯基，乔伊斯，普鲁斯特和曼——令我们的祖辈父辈反感而震惊，却使六十年代降生的一代感到它们是传统社会，是敌人——了无生气，令人窒息，却具有权威，是人们为创新必须摧毁的物化的墓碑。"

杰姆逊指出了新先锋派一些最重要的特征："抹煞一些重要界限和分类，特别是缩小了过去对高雅文化和所谓的大众文化或通俗文化作出的区分"；倾向于模仿，即是说，象戏谑模仿作品一样，仿效某种怪异或独特的风格，但是却没有戏仿作品的"讽刺冲动，没有笑声，也没有那种让人感到有些'正常'内容存在的潜在意识，相形之下，所模仿的东西就不过是些笑料罢了"；所谓的主题的死亡，或曰对个人主义和独创性的现代主义崇拜的终结；最后，我们借以体验世界的意义系统尤其是语言遭到割裂，作为"孤立的、不发生联系的、不连续的材料，它们无法联结成连贯一致的序列"。所有这些特征对描述当代先锋派艺术都很有用（对回顾它们也是有用的），但它们只是一个更具根本性的现象的一个重要部分，这个现象便是先锋派拒不接受形式主义美学思想。

形式主义和它所支持与催生的现代派艺术一样纷繁复杂，多种多样，但它们的最显著特征之一在于坚持艺术类型和表现手段的统一。克莱门特·格林贝格也许是最伟大的形式主义艺术批评家之一——对许多新先锋派来说，他是"敌人"的化身。用他的话来说：

现代主义的精萃就在于运用一个流派最独具特色的方法去批评该流派本身——不是为了毁损这个流派，而是为了使它能够更坚实地固守其能阈……所必须展示的是那些不仅仅在整个艺术而且在某一特定艺术门类中独特而不可或缺的东西。每一种艺术都需要通过其本身特有的运行方式来断定它的独特的效果。可以肯定，依此而行，每一种艺术都会缩小它的能阈，但同时也会更牢固地独占其自身的这一领域。

各种艺术独特而专有的能力区域很快便得以显现，它们与各自艺术表现手段的本质特点是完全一致的。自我批评的任务排除因有意借用其它艺术或被其它艺术手段借用而造成的对自身艺术的影响。如是，各种艺术都将因此而恢复其"纯洁"，并在这种"纯洁"中找到品质标准和独立性的保障。

然而，新先锋派并不像杰姆逊声称的那样，试图抹煞高雅文化和大众或通俗文化形式之间的界限，那不过是证明一个宏愿的特殊例子（尽管它令形式主义批评家不快）。它的愿望是打破文化整体中各种不同的艺术和手段之间的界限，寻求将现代主义"净化"了的东西重新变得不纯洁。

归根结底，把新先锋派作品看作纯"文学"是行不通的。不仅在同一种艺术内类型的区别打破了——尤其是文学中诗歌与散文的区别如此——而且所有的艺术门类本身发生了碰撞。文学，绘画，音乐和舞蹈彼此融合，互相渗透。艺术本身还对"艺术性"差的媒介——评论、新闻、电视、时装和摇滚音乐实行吸收与反哺并用。所有这 *1180* 些媒介由新先锋派将其与当代文化的非艺术或超艺术现象，特别是历史、经济和政治问题，牢不可破地联结为一个整体。

约翰·阿什贝里的当代绘画和诗歌作品之间颇有联系，这为上述观点提供了一个有趣的例证。阿什贝里有一段相当长的、颇受人尊敬的艺术批评家生涯（不用说，其他诗人，如戴维·安汀、约翰·佩罗、卡特·拉特克利夫、彼得·谢耶达尔和戴维·夏皮罗同样可列入当时较好的艺术批评家之列）。因而，难怪他最有名的一首诗歌——也许是七十年代最著名的诗歌——《凸透镜的自画像》，不仅是根据帕米贾尼诺的一幅同名绘画写成，而且还于首次在《诗歌》杂志上发表之后不久又作为那幅绘画的献诗刊登在《美国艺术》1975 年的一期专号上。戴维·夏皮罗在他介绍阿什贝里的书中，把他的这一作品称为"行动诗歌"，其源出于哈诺德·罗森伯格对杰克逊·波洛克，弗朗兹·克林，威勒姆·德·库宁的抽象表现主义绘画所下的著名定义："在某一特定时刻，画布对一个又一个美国画家来说变成了演戏的舞台，而不是作为一个再创造，再设计，分析或'表现'一个真实或想象的客体的地方。在画布上描绘的不是一幅画而是一个事件。"《凸透镜里的自画像》便是这样的一个事件，一份阿什贝里与帕米贾尼诺对抗的记录，它不是以绘画语言进行的再创造，而是阿什贝里遭遇冲突的一种现象学。"我并不是去看了杰克逊·波洛克的绘画才决定尝试在诗歌中以某种方式模仿它的，"1974 年阿什贝里告诉一位来访者说："但正是那种要尽可能贴近原始的冲动来创作的想法，

在某种程度上使这首诗象这幅画一样，成为--种它如何形成自身的历史。”

阿什贝里的诗歌和当代美国艺术之间的这种关系还延续在他的许多其它作品中，由此帮助确定了他作品的新先锋派方向。例如，他承认和罗伯特·劳森伯格的废物拼贴画、德·库宁和拉里·里维斯的蚀刻画——后者偶然地画了一幅巨大的阿什贝里画像，以《船屋时代》1977年卷上的“烙花”式打印文字为背景——以及和加斯珀·约翰斯的旗帜、地图和数字画都有联系。和他们一样，他破坏含义和所指意义系统，并摧毁之。“自画像”成为一个语言和艺术进行无穷自我反射而设的形象——“语言只是一面镜子”。帕米贾尼诺反映的是镜子中他的映象，阿什贝里反映的是在反射帕米贾尼语时的自我。读者则对所有这些反射的意义何在作出反应。阿什贝里写道，这很像“游戏，一句耳语挨次传遍房间，结果变得面目全非”。这不是一个有无意义的问题，而是一个意义本身的多价性问题。

1181

戴维·安汀的作品具备了一种类似不确定性的意义。诗歌之于安汀，正如对阿什贝里一样，已经变成了“一种它如何形成自身的历史”——一个事件。自七十年代初以来，安汀一直在“谈”他的诗。他走进一个房间，面前放上一台录音机，便开始和听众谈话。(这种对“现场”表演的强调导致了一场由他和杰洛米·罗腾伯格一起领导的非正式但十分活跃的“口头诗学”运动。)尽管他从与他谈话内容有关的一些概念即名义上的“主题”讲起，但场合本身主宰着这些即兴表演的进展和方向。此后，他将表演(谈话)的内容形成文字发表，但这些文字记录和它们的原型表现一样，完全是非传统的。为了给读者创造一种“活生生真实”事件的感觉，安汀省去了标点、大小写和我们认为行文理当应有的标志，即左右两边适当的空白。这些“谈话作品”——如同常常把它们称为“诗歌”一样，他也常常称其为“短文”——最重要的特征是他们没有明确的类型归属。它们几乎总是以一种随笔的散漫语气开始，然后逐渐变得越来越具轶事、小说的风格，最后则进入诗歌的语境。

一首选自《吟唱》，题为《真实事物的价值》的1981年诗作受到注意的原因是它的创作契机——圣地亚哥加利福尼亚大学印象派绘画展开幕式，时值安汀在该校讲授艺术史和艺术批评课程期间。这首诗和阿什贝里的《自画像》一样，首先发表在《美国艺术》上。参展的画捐献给了该校，安汀应邀向学校师生阐明拥有“真实而有创造性的古老艺术”的意义。该诗的开头多少有些象一席画廊谈话，接着转入安汀访问参观一个贮木场的轶事；一位工人给他看一幅彭德尔顿野营地的小型风景画，安汀承认，那幅画“非常好”。但当问及此画有无价值时，他不得不回答说“没有”：

他问我

怎么会　我想过它怎么会　的确我正站在

这位特殊画家冲动的结晶面前　因为冲动

和随心所欲的绘画素材发生碰撞

1182

采取了随意而传统的步骤　在他构思的时候

　　这幅画一点也不粗俗和
　不成熟　　实在地优雅异常并且
格调轻松　　他具有他需要的一切能力去做
他想做的事这个贮木场小小的大师　　它
　确实有创造性　　我从来没在任何地方见过
一幅画　　象这幅一样你也没有

随之而来的另外几个轶闻趣事同样以“有价值吗”？“为什么？”这两个问题为中心，其令人难以回答正如安汀在对于什么使艺术有价值的困惑和对参展作品的评价之间徘徊不定一样。最后他转到一个讲述祖母和自己的难题的故事上。孩提时代的他不仅难以确定真实事物的价值而且连什么是“真实”事物都难以分辨。祖母的这个故事安汀过去常常听到：在俄国时祖母还是个小姑娘，一天她给家里的马灌足了酒，把它们套上车，让它们发疯般地冲过村子。他记得他曾为这个故事是否“真实”，即是否真正发生过而煞费苦心，直到有一天春季大扫除时，祖母原来贮放家酿酒的地窖坍塌了：

于是我们打开灯　　祖母正躺在
梯子下一个打翻了的酒桶旁　　在地窖坍塌之前
　她肯定一直站在梯子上擦洗
地窖窗户的里面……
　　　　　　　　我可怜的祖母
　　　　　　　一边用她擦窗户的抹布
擦去脸上的酒　　一边把脸转向我婶婶
用这种古怪的眼神看着她
　她偏着头　　一条眉毛
挑起
　　一言不发
　当我看见她那目光　　我便肯定
她真的赶过那些马

这便是关于“真实事物的价值”的始末。而我们在故事结尾时和故事开始时一样，仍然不能确定是什么构成了艺术的价值。不过，我们从中了解了这个问题的界限、它的不确定性，尤其是从中反映出的个人的价值观念和真实观念与社会的价值观念和真实观念之间的冲突（或者说是使用价值和交换价值之间的冲突）。也许安汀的诗歌所产生的最奇特的效果——他所有的作品一般都有此种效果——就在于教人难于理解，怎么最后的故事竟然又引发了更为散漫离题的问题。作品内在的联系只能冠之以“诗意”——一种由平行结构和比喻构成的巨大网络系统的表现形成，它沟通了“严格意

义上的”文学和更广泛的哲学和社会思考之间的关系。

1183 也许这种诗学的最激进的表达方式在所谓的“语言派”作品中可以见到。布鲁斯·安德鲁斯，查尔斯·伯恩斯坦，戴维·布洛米奇，克拉克·柯立芝，米歇尔·戴维森，苏珊·豪，道格拉斯·默西尼，米歇尔·帕默，鲍勃·佩雷尔曼，荣·西利曼和其他作家都以不同方式与阿什贝里和安汀的作品产生共鸣。从查尔斯·伯恩斯坦的《链齿损坏》中摘录的这几行诗使人想起阿什贝里“自画像”中的美学要旨：

现时发生的
　　展现着
　　　　下次将要发生的

在一篇题为《假象》(1981）的文章中，伯恩斯坦以使人想起阿什贝里的双行体“连祷文”的那种挑战性语调，描述了自己的诗歌创作：“在我自己的许多作品中，我所努力要获得的是使预定的某种句子顺序产生潮汐般巨大的吸引力——即是说，将一个句子或短语拦腰截断，依靠（读者的）思想去补充完成诗歌转向后的弦外之音，如此便同时产生了两种影响——处于深层的期望的投射和浮于表层的语词的实义。”和安汀一样，伯恩斯坦坚持创作实践中诗意与推理论证的统一：“我的‘批评性’作品的一个特点，”他在1982年告诉一位采访者说，“是使用了我自己的‘诗歌’创作的基本方法……。我认为把作品分成两个基本类型似乎不是建立在文本的实际阅读上的，也不是建立在使不同文本达到基本一致性上的……[好比说]‘我喜欢他的画但不喜欢他用的颜色。’”

然而，阅读伯恩斯坦的作品与阅读阿什贝里或安汀的完全不同。伯恩斯坦的作品有意避开了他称之为阿什贝里的“流动意象形成机制”和“优雅过渡”一类的东西，他并不以安汀的方式破坏艺术类型的完整性，相反，他喜欢写作为人们承认是诗或文章的东西。

痛处如鞭抽
伤口如
壕沟某处
有人在烧灼
　　暗影在疑病患者的
月光下　　移动
躲过看守犀利的目光
飞逃

这首诗以它的奇特方式形成了与实义的若即若离。例如，诗的第一行属于一种运用新奇字作比喻的陈旧老套——在人们意识到这个短语“实际上”应该是“剧痛如鞭抽”或

者“转瞬之间”之前，它看上去似有实义，且其意似乎完全可以辨认。下一行的短语是同义反复，它使“宽”的概念失去意义，（进而也失去了诗意的成分。）而跨行连续一诗中的“沟”的确在实际上决定了诗的韵律。但这首诗中，第一个真正起破坏作用 1184 的词是“烧灼”。有人在烧灼什么？这里伯恩斯坦截断了了这个语句；转向别的方向，造成了又一个断层，读者差不多会落入其中，多少有些茫然地进入一种完全不同层次的修辞风格。这种风格以引起美感的拉丁词、精选的韵脚和错综复杂的双关语为标志，[如 cachet（胶囊）和 sway（摇摆）一起构成 sashay（快滑步前进）]。结果，诗歌却在词汇唤起的恐怖感中以在月光下逃跑的场面宣告结束。诗中的细微之处同全景一样朦胧模糊，和诗的含义一样，难以捉摸。

诗集《抵抗》的后面部分有一首无题诗，其开头几行有助于解释上述《通风井》一诗引起的意义上的模糊感：

这些（诗?）流露出
一种假意
或歪曲的
希望

伯恩斯坦的诗歌，从本质上讲反映了我们大家对意义的产生、对在表达中多少会有所丧失的词语所指意义的确定性所共有的迫切关注。他不是想剥夺词语的所指意义，相反，他试图探测词语所产生的他称之为“所指意义（外延的、内函的、联想的意义）的多种力量和范围”。这类诗歌所要求的这种主动阅读，就在我们填补诗歌那激发联想的空白时，便打破了一般读者接受艺术作品的被动接受习惯。伯恩斯坦为从 1978 年首次问世的《L＝A＝N＝G＝U＝A＝G＝E》杂志中精选出来的文集《L＝A＝N＝G＝A＝G＝E》写了序言。序言中，伯恩斯坦和他的编辑伙伴布鲁斯·安德鲁斯解释说，在“传统作品的描写形式和叙事形式中”语言变得十分明晰，给读者留下物质世界的图画，使他们可以象消费商品一样消费它”。在语言派看来，用伯恩斯坦的话说，“诗歌并不涉及把语言变成消费商品的问题，相反，它涉及的是，通过（读者方面）对语言符号产物的密切关注与积极参与（读者方面）而重新把握符号的问题”。这一论断的提出便同时也宣布了“作者的死亡”。伯恩斯坦说：“把自我作为创作形式的首要因素的设想是一个错误，正如许多人已经指出，诗歌存在于社会和历史关系——尤其是它和同样处于社会与历史关系母体中的读者的关系——的母体中，这些关系对一篇独立文本的形成比任何个人的生活特质或作者个人的意见更具重大意义。”

尽管如此，在所有语言派成员的作品和伯恩斯坦的作品中，不可否认，也都跳荡 1185 着形式主义的泛音。苏珊·豪的《抛出窗外的布拉格》是废弃中世纪以来的传统而跃入当代文学的一次重要尝试，（由此可以肯定我们文学发展主流中的非主流问题的存在。）苏珊·豪认为，语言派和《艺术论坛》都共同具有某些先锋派的美学兴趣，并曾

在一次会见中询问过伯恩斯坦以进一步确定她的这一认识。但是，伯恩斯坦的答复和克莱门特·格林伯格的观点如出一辙："具体地说，我最感兴趣的作品是这样一类，它们涉及那些在本世纪其它先进艺术领域内最重要的，且与此类艺术领域中通常被视为现代主义的东西相关的问题，即探索形成艺术的手段所固有的特征和可能性。"但是，伯恩斯坦坚持读者"产生"意义的观点，并且确信他的手段一点也不"单纯"，它在本质上是意识形态的。而这一点又是偏离甚至反对形式主义方向的。

当然，正是语言派诗歌多少具有的形式主义冲动与他们论文的更广泛更散漫的取向之间形成的张力，使得很多读者把后者看作是他们最有趣最重要的作品。不过，伯恩斯坦关于他的"批评"作品及其诗歌之间存在"基本的统一"的论点倒值得放在美国新文学这一更大的背景中来考虑，因为在美国新文学中批评性评论文章已作为一种基本的文学形式进入了文学领域。毫无疑问，法国的"新批评"——特别是罗兰·巴特、杰奎斯·德里达、朱丽娅·克里斯特娃、米歇尔·傅科和杰奎斯·拉肯的作品，以强调文本客体的多价性和批评家必须与之建立应有的联系的主张，对形式主义的这次复兴作出了贡献。朱丽娅·克里斯特娃在《语言中的欲望》一书论及乔托的文章中，用特别清晰中肯的语言表达了自己与批评对象的关系：

> 一种特殊的"符号"已经形成。它把"事物"组织成一幅具有并非绝对独立的所指意义的图画；或说得确切一些，这幅图画便是它自身的实际存在。在这"同一"幅图画前，也有一个"我"在讲话，有若干个不同的"我"在讲不同的话。那么，问题就成了把语言符号插入这个已经形成的客观实在符号——这幅画中……我们必须回溯讲话构成的威胁，把语言从已经退出的地方又再放回去。

批评的转换力量的这种自觉意识和作为结果而要求的批评家的积极反应，要求批评行为和创作行为的某种一致性。正如罗兰·巴特所说，"评论"决不是一张结果表，也不是一纸判决书。从本质上说，批评是一种活动，是针对由人类展示的历史和主观存在（二者相同）而进行深入研究的一系列智力行为。"

1186

在所有的美国批评家中，一贯有意识地使其理论脱离客观标准而走向依靠主观表现的模式的，也许要数苏珊·桑塔格了。她的《反对阐释》一文发表于六十年代初，倡导与艺术建立一种基于艺术体验的直接性的关系。"我们必须学会'看'得更多，'听'得更多，'感觉'得更多"，"文章结尾说，"我们需要一种对艺术的情欲以取代阐释学。"桑塔格在很多地方发现了她的艺术情欲。她很钦佩安东宁·阿尔托（她把他的一生看作是一个表演的典范），也很欣赏后阿尔托戏剧，如彼得·魏斯的《马拉/萨德》（她很快确认这部作品是一次关于表演的表演）。这一点进一步突出了她作品中一贯存在的偏见，即对从现象学角度给艺术下定义以及我们关于艺术本质只存在于实际经历的看法所产生的反感，同时也强调指出了她对电影的成见（她说，电影一要紧的

是“纯粹而不可翻译和感觉的直观性”)、她早年对情节剧的兴趣和支持以及他对罗兰·巴特事实上的崇拜。她在1980年发表在《纽约书评》上的一篇称赞巴特的文章中，不仅描述了巴特作为一个作家的魅力，而且也描述了自己所追求的理想：

> 在《S/Z》中，他重新创作了一篇巴尔扎克式的中篇小说，通篇采用一种灵活的文本注释形式。《萨德》《傅立叶》《洛约拉》各部有令人眼花缭乱的博尔赫斯的附录。他自传体作品中，在正文与照片、正文与半含糊的切换中有着超小说的机智的出色表现，在他最后一部著作《论摄影》中有着对幻觉的赞扬。[他的] 最精采的著作《罗兰·巴特笔下的罗兰·巴特》和《一个情人的演说》本身便是以里尔克的《马尔特·劳里茨·布里格记事》开创的现代派小说传统的胜利。里尔克的这部作品集小说、论文体的思辩和自传风格于一身，采用了连续的笔记体而非连续叙述体的形式……他以无穷的自我认识能力把创造意义纳入到寻求快乐的过程中。这二者是一致的，阅读即快乐（所用jouissance一词，即法语“快乐”之意）；文本给予快乐。

桑塔格对摄影的兴趣——她的《论摄影》一书先于巴特的同类著作四年发表——建立在两个基点之上：意象具有短暂性和可得到被捕捉的现实的幻象，而现实是作为一个存在而要求保持在摄影者面前的。但桑塔格认识到照片实际上是“一种虚假存在和一种不在的标志。”德里达把这些被摄物体标为“痕迹”。从定义上讲，痕迹总是不完整 1187 的；它不可能包括在明确的解读中。作为结果，它不断地产生连续的读者的解读——那就是说，它要求不断的动态批评参与。

这种批评方法坦率地认为，那些要求批评的客观性的更传统的主张不可信，并为之贴上“理想主义”或“怀旧”的标签，因为他们追求的是多少可以确定的艺术客体。乔弗里·哈特曼在一篇标题就表露出了内心的文章“新困惑：作为混乱鉴赏家的批评家”中把具体表现在桑塔格等人作品中的新艺术方法称为“创造性批评”。在哈特曼看来，原著文本和批评之间的界线不仅是靠不住的，而且在最好的当代作品中实际并不存在，那末，以前划分得一清二楚的的各类作品的类别特点重又陷入表述上的含混不清。他说，想想下述评论：

> 杰奎斯·德里达在《丧钟》或罗兰·巴特在《S/Z》(他对巴尔扎克的研究）中的评论，艾哈布·哈桑的超批评或莫里斯·布兰恰特的自我反省的评论性叙述，或海德格尔的沉思或哈罗德·布鲁姆的“误读”——或者再加上呈现合成诗的小说——纳博科夫的《微火》和D·M·托马斯的《白色旅馆》的评论。这些学术著作或者说以学术为基础的小说……正在跨越原文和评论之间的界线，把阐释性评论的表达力量和艺术作品这一评论客体所具有的鼓舞或有时甚而是破坏的力量融合起来。无论我们希望在这些作家间找出怎样不同的价

> 值和特点，他们都对T·S·艾略特的“不可能有创造性批评”的权威宣言作出了挑战。

哈特曼的区分——或者勿宁说是区分的瓦解——可以在今天大多数欧洲理论家的作品中发现，并看到其正在以这样或那样方式发挥作用；这些理论家只能被叫做“理论家”而不是“文学理论家”，因为他们的兴趣范围已经越过各学科的边缘而延伸至德里达称之为“话语的边缘”了。法国的一位当代理论家让·弗朗西斯·利奥塔对此作了如下总结：“我写的东西与诗歌及文学的区别大体说来是，我所写的并非小说。但是我确实越来越感到疑惑：理论和小说之间有真正的区别吗？说到底，难道我们没有权力在小说这一形式下或者利用小说的形式阐述理论？不是在小说这个形式下，而是运用小说的形式。”

这种批评的意图基本上是反对形式主义的。罗伯特·平克斯-维顿这样谈到这个问题：“直到六十年代末，庄严的形式主义一直被人们当作谈论艺术的唯一方式。作为这种富于批评性和历史性的高级讨论的特点标志便是时兴一种故作高深的语言。枯燥无1188 味，我不再对此感兴趣——嗯，不再仅仅对此感兴趣了。我还另有所钟，别有蹊径。被视为有意义的作品必须被赋与传记文学的价值，那就是真实的生活，个人的独特的经历以及人性。将传记作为形式；传记就是形式。”在同一篇文章中，平克斯-维顿后来接着说，传记文学的热潮——或者如他本人所称“形式主义的机能失调——是他在费拉拉的作品中遇到的一种艺术的结果。对这种艺术，形式主义批评还没有形成一套评论语言。这种艺术是在女权运动的背景下的构思的，并有意在艺术和艺术审美的主流之外寻求发展的。

简言之，当批评面对本身是反形式主义的艺术时，常常维护它的创造性一面。雕塑家唐纳德·贾德和罗伯特·莫里斯的极简抽象派作品设法成功地做到了使纽约的艺术批评家们陷入长时期的迷惑和困扰，因为这件作品看起来是如此明显的形式化：其艺术表现完全在其形状。面对这种不事浮藻的艺术，形式主义批评很快便感到穷于应付了。例如，下面便是克莱门特·格林贝格尽其所能对抽象雕塑作出的评论：

> 所有的东西无一例外不是直线就是球形。某个特定部分的发展通常是通过重复使用形状相同，大小各异的部件实现的……无论雕塑作品多么简单，其表面、外形和空间间隔之间的关系和内部联系总是依然存在。作为艺术，极简抽象派作品是容易辨别的，即如一扇门、一张桌子或一张白纸等现今几乎所有的事物一样……我发现自己回到了上帝创造的王国。

最优秀的抽象派作品产生的文本暴露了格林贝格对抽象派艺术反应的肤浅。大地造型艺术家罗伯特·史密森的散文便是这类文本的例证。他最好的两篇散文《游新泽西州帕塞克遗址》和《尤卡坦镜子旅游插曲》分别发表在1967年和1968年的《艺术论

坛》上。正如劳伦斯·阿洛韦所指出的，史密森的散文模仿“导游书的序言形式，内容包括对时间和遗址的思考”，但有一种“小说化的纪实”风格。以《镜子旅游插曲》为例，它记录了各不相同的九次“镜子位移”，即每次将十二面镜子放在尤卡坦风景区的不同地方，然后拍照。下面是第一次位移的记叙：

> 在乌曼和姆拉之间有一片焦土。该地区的人们用烧荒的办法来清理土地，在这片铺满灰尽的土地上（当地人称为“清除了丛林的小块地”），十二面镜 1189 子用悬臂支撑方式固定在红土矮丘之间。每面镜子都是十二英寸见方，上方下方都仅用烧过的泥土支撑。镜子随地形的起伏不定而呈高低错落状分布，并按大致平行的方向放置。镜面上上散落着泥土点儿，破坏了天空在镜面上的完整投影，泥土悬浮在酷热的天空，发光的云朵和大片灰烬混在一起。移位发生在地面而不是在地上，烧焦的树桩散布在镜子周围，消失在毫无生气的丛林中。

这里，镜子的作用和文本作用没有什么不同，它们在覆盖灰烬的大地这一背景下再现天空，即破坏了天空也破坏了大地的完整映象。它们实际上改变了这片地方。确切地说，这种转变在史密森的《旅游手册和尤坦卡-坎佩切指南》一书的封面上得到了具体表现：书的左上角印着“‘UY U TAN A KIN PECH’（听听他们是怎样说的）——听见西班牙语时马雅人的欢呼”，而右下角则是“‘尤卡坦坎佩切’——西班人听见这两个词时的重复”。镜子的映象是这片土地的一部分，在这不对称的映象中那些看似相同的东西实际上完全不同；它同时又是一个复制品，先以镜子本身移位，继以移位后的拍照，最后以由前两者产生的文本，开始了一个不同的系统。“如果你参观该处（其可能性令人怀疑），”史密森作出结论：“除了记忆的遗迹外会一无所获，因为放置的镜子在拍照后即拿掉了。这些镜子现在在纽约某处，反射的光线也已经消失了……尤卡坦在别的什么地方。”文本本身就是这样的“记忆遗迹”。不过，如史密森所说，“每个艺术家都应把他的存在归功于这样的海市蜃楼。”

露茜·里帕德的《六年：1966——1972年，艺术客体的非物质化》代表了一种不同但同样有趣的创造性批评。如里帕德的书名所示，她关注的是概念艺术和表演艺术作品。这些作品自认为在六十年代的最后几年里削弱了形式主义关于客体的主张，并且更重要的是，削弱了形式主义为之服务的艺术市场的商品崇拜。从根本上说，该书不过是一个范围扩大了的文献汇编的尝试，用她的扩展副标题来说，是“一本关于美学领域信息的跨学科参考书：它由文献目录组成，其中插入了文章片断、美术作品、文件、访谈录和专题论丛等，它们按时间顺序编排，焦点集中在所谓的概念艺术、信息艺术或意念艺术上，此外也涉及诸如抽象派艺术、反形式艺术、系统艺术、泥土艺术或过程艺术等这样一些界定模糊的艺术，这些艺术现在在美洲、欧洲、美国、澳大利亚和亚洲——偶尔带有政治意味——正方兴未艾”。这种拼贴的模式——格雷戈里·乌

默在他的“后批评主义的客体”一文中把它定义为创造性批评的主导方式——证明具有惊人的批评力。首先，年代学虽然表面上是一种排列经历的方法，但在《六年》中却让人感到被移作它用。里帕德在序言的第一段里愉快地断言：“该书的形式反映了混乱。”即是说，该书包含的大量资料具备了极大的丰富多样性，远不止满足于提供一个1966——1972年的完整历史，而且与此相反，该书意在强调“时机，多样化，分裂和相互关系”。里帕德总结道，该书的一大主要成就在于“强迫读者在遇到这么一大堆奇异的信息时下定决心，作出选择”。

1190 对读者的重视——迫使每个读者独立阅读，是使《六年》最终成为其作用远胜于一本文献集的著作的关键所在。概念艺术总是期待自身的最终实现——这种延宕意识恰恰正是令人兴奋的源泉——因此，任何合格的概念拼贴作品都不可避免地会激起观众参与完成的渴望。如果把《六年》看作里帕德这一时期其它主要批评著作的一个规模更大的翻版的话，那么这种意图就更清楚了。将向557，087人展示的“目录”实际上是一个小小的马尼拉纸信封，装有954×6张无一定顺序排列的索引卡片，其中包括64张由64位不同的概念艺术家撰写的文本卡片，一张书名页，一篇自传，所有这一切谨供预计到场的557，087名“目录”-阅读展观众（展出地西雅图的人口数）重新编序，排列，做各种序列改变，从而由展览/目录本身产生出557，087件不同的“作品”，以获得不同的艺术体验。

里帕德的这一类书最终促使我们明白的是，艺术存在于社会的——即是说，政治的——环境之中。“我不是指艺术本身须从政治角度来衡量，”里帕德在《六年》中说，“或者看起来象政治，但是要看到艺术家处理艺术的方法、他们创造艺术的地方、推销艺术的机会以及如何推销，向谁推销——所有这些都是生活方式和政治形势的一部分”。那么，作为这一切的必然结果，我们对待艺术的方式、我们对艺术的解读、我们获得阅读或观赏艺术的机会，以及艺术如何对我们产生作用，为什么单单对我们产生作用，当然也同样是某一特定政治环境的组成部分了。

凯瑟·阿克尔怪异的模仿小说便是先锋派中如上所述接受政治的一个显著表现。在《远大前程》中，她摭取其他作家如作品标题所暗示的狄更斯、普鲁斯特、维多利亚·霍特等人作品中的段落构成一个故事，并将其与一类无真实价值、既非针对假设的读者又非针对实存的同时代人（如苏珊·桑塔格）的自传以及另一个名叫皮普或罗莎的身份暧昧青年的故事结合在一起。事实上，这部小说的拼贴结构使人想起里帕德的《六年》。1191 二者的区别在于阿克尔对修辞状态本身的转换力量十分敏感。由于小说探索的是语言可能产生的种种期望值，因此她的表达便在十九世纪风格的措辞和一种几乎是随意的“朋克”语言之间调整变化。最引人注目的是，小说在对自我的社会性建构中探索了性别的作用——取名“皮普”而不叫“罗莎”的意义之所在。

荣·西利曼模仿克劳德·莫里亚克的《新小说》、《侯爵夫人五点钟出门》而作的600字的《蓝天》是这类作品的一个短小例子，它被伯恩斯坦收入1980年为《巴黎评论》收集的“语言标本”之中。莫里亚克的小说得灵感于一个极重要的现代主义作家

的轶事：一天，保罗·瓦莱里对安德鲁·布瑞顿说，就他个人而言，是决不会写“侯爵夫人五点钟出了门”一类句子的，意在强调所有的小说语言都没有意义。而莫里亚克则希望在冥想着永恒存在与蔚蓝空间的瓦莱里所难以欣赏的段落中传达出时间感。因此，小说发生在一个有限的物质空间和时间空间：它告诉我们的是，一个夏日午后，在五点钟至六点之间，经过巴黎左岸五路口（Carrefour de Buci）的人们或住在那里谋生的人们各自经历的片断，其中还包括从上空掠过的飞机上传来的只言片语。

莫里亚克的小说和西利曼的模仿之作在关注的重点上有共同之处，尤其是在要求读者帮助生发意义，提供由这种积极参与而产生的“身历其境”感方面是如此。但是，西利曼作品产生的影响十分不同。它的开头与结尾多少不离传统，所写文字是地道的资产阶级现实主义散文，可谓当年莫里亚克讽喻十九世纪法国小说的模仿作品的绝好回音。不过，西利曼的这篇《蓝天》很快就转变了方向。下面是《蓝天》的开头几段：

> 侯爵夫人五点钟出了门。天空一片蔚蓝，只在划破东方天际的白色塔尖的上方点染着粉红。空气中仍明显地存留着午后阵雨的气息。街沟的斜侧面上积了几洼水，树叶儿和皱巴巴的小纸片在小小的涟漪中飘荡。水面辉映着发肿的太阳，使大街显出一付珠光宝气的模样。
>
> 政治因此而成为一种态度。骆驼杜尔用它的鼻子推着防龙卷风的栅栏，湿润的桉树味四处弥漫！你在上车之前目不转睛地瞪着你的车。
>
> 从这里我们可以看见一些人。他们在折叠广告传单，然后塞进信封。羽毛球是不会让人感到羞愧的东西。车油和旧轮胎给公路划上了印迹。从这里 *1192* 我们可以区别出男人和女人。

同阿什贝利的“自画像”或史密森的《尤卡坦镜子旅游插曲》一样，《蓝天》也是对一种反映(此其为受瓦莱里关于他诗歌和小说的区别的另一种简单看法之启发所产生)的反映。它的参照体系不是“现实世界”而是另一个文本。这里的客观存在是一系列杂乱无章的意象和不见其人的谈话声——意象的意象与声音的重现——一如西利曼自己把象征主义的无际的“碧空”换成干巴巴的“蓝天”一样平淡无奇。与这部作品有关的一切——除阅读本身之外——弱化了语言的机制并限制了它的使用。侯爵夫人五点钟外出的目的地是一家餐馆，当写到“餐馆老板认出了侯爵夫人并请她进去”时全文便嘎然而止了。西利曼正是在进餐馆吃饭的邀请上做了文章：先安排这一邀请，随后又取消了它。而《蓝天》所强调的正是激起读者要了解“吃饭”的下文的欲望以及参与放弃邀请的乐趣。

也许劳利·安德森比其它任何一个先锋派艺术家更彻底地研究了商品文化的问题。首先，她是一位“明星”——她的歌“啊，超人”曾经轰动一时，独占鳌头——其次，和安迪·瓦霍一样，凭本身的才能她便是一种商品，一个华纳兄弟公司为摇滚文化消费推出的偶象。而这种文化正是她以一马当先的朋克摇滚乐手的姿态对之进行

攻击的。然而她又以与此相矛盾的另一种姿态——不过仍然是象德沃一样的朋克乐队风格——毁灭了自己的特色。她通过电子滤声器传出自己的歌声，这样一来，声音不是显得机械、平板，缺少抑扬变化，就是十分虚假（几乎总是象男声）。她并且还用没有特征、没有表情的面具装扮自己。她的音乐之路，完全可以肯定，深受约翰·凯奇的影响，（凯奇的作品广泛涉及诸多学科，可以说其影响渗入了这里讨论的每一位艺术家的作品），但也是一条由排练场的磨励和课堂的艺术史教育，并有早年颇为成功的艺术批评家和作家生涯的锻炼凝聚而成的道路。在七十年代后期她开始创作她有名的"电子卡巴莱"。《纽约时报》的音乐批评家约翰·洛克威尔把它描述为"一部以听觉和视觉意象将诗歌概念的各个方面进一步阐发并加以复调音乐化的大型诗篇。"她的表演是一种通俗的模仿艺术。正如她的分两晚演出共四部分的表演《美国》的题目所示，她的艺术旨在表现美国文化的各个方面——更不用说展示她自己的卓越才能了。该作品最富表现力的形象之一，是夜晚站在车流迎面而来的场景前的安德森。她在双眼上醒目地装饰着两只闪亮的车前灯泡，朗诵道：

1193 你开着车天黑了
还下着雨……
你以前在这条路上行驶过。
你能够识别那些标志。
可以感觉到你的路。
在梦里
你能这样做。

这里这个美国人自己变成了他的车。正如罗兰·巴特于七十年代初评论道，汽车不再是欲望的目标，也不代表占有的事物，而是"驱使"的对象，是力量、技巧和控制的体现。但是，如果说这是新一代职业-管理阶层的美梦，那么这场梦由于安德森形象的千篇一律而遭到了破坏。

在促进对艺术的自由理解上，也许一个完整的类型概念所起的作用胜过一切。西1194 利曼在一篇概述安德森一类"表演艺术"在先锋派美学中的中心地位的文章中，西利曼表达了这一观点：（他甚至对"表演艺术"这一名称也不满意，而宁愿在他论文题目中把这种"多样化艺术"称为"无名艺术"。）西利曼说："这种概念上的笼统……会妨碍而不是帮助欣赏者不带任何美学上的成见，不受任何影响，直接地探索作品。"我们已经注意到，露茜·里帕德在六十年代晚期所说的"艺术的非物质化"，是一种把艺术从作为艺术"作品"的"封闭"式客体地位中解脱出来的明确尝试——那就是说，坚持艺术是一种过程，一种活动方式，而非一个事物，一件消费品的主张。这样的认识不可避免地会导致视艺术为一种表演（即把概念派艺术的"概念"表现出来）的观念形成，还会引起一大批这类表演的现实性记录——唱片、磁带录音、磁带录像——一

种新的叫不出名的“文学”的产生。

很多这样的新的无名文学是从音乐剧，尤其是从诸如菲利普·格拉斯、史蒂夫·莱希和罗伯特·阿什贝利这样的后凯奇主义作曲家的实验作品中产生的。格拉斯的合作作品；特别是和罗伯特·威尔森合写的《海滩上的爱因斯坦》，被精心创作成了西利曼称之为“多样艺术”的十足样板，并且依靠混淆手段间的区别，让它们对一种新的“总体艺术作品”作出解释。标志着格拉斯作品的特点的，是它的随意感，换句话说就是即兴产生的文本、乐章和音乐主题，它们就在表演当中与地道的极简抽象派手段并用——主要表现为音乐和语言的序列合成以及舞台空间内看得见的几何图形。即兴表演和抽象的结构原则之间的关系是凯奇美学的核心，但凯奇关于语言即声音并存在于声音中的观念对先锋派文本的影响更为深刻。被视为一组声音的语言不仅不受旋律、歌曲而且也不受句法和意义的限制。史蒂夫·莱希的《要下雨了》便是在这种语言观念作用下产生的作品。它受到了凯奇1952年写的《威廉姆斯·米克斯》——美国首批电子乐曲之一的影响。凯奇的这部作品由预先录制的多种声音合成：“A（城市声音）、B（乡村声音）、C（电流声）、D（键盘声，包括一组乐曲）、E（管乐声，包括歌曲）和F（需要扩大才能听清的细小声音）。构成莱希作品的声源要稍微简单些。“这是一位自称为沃尔特兄弟的、‘五缘教’年青黑人传教士的声音，”莱希在该作品的唱片封套上解释说，“我把他的声音和星期日下午旧金山城里联合广场上的鸽子声一起录了下来，后来在家里我开始放听录有他的声音的磁带环，偶然发现了让两个同样磁带上的声音逐渐加入和撤出对方乐句的程序。”其结果是产生了一个有催眠性的听觉网，它一方面与原始的圣歌有某种关系，另一方面与数列理论也有关系。

然而，也许约翰·凯奇本人在1973年创作的《空话》是这类被里查德·科斯特莱勒茨称为“文本-声音诗歌”作品的最好样板。《空话》由四个乐章组成：(1)乐句、词语、音节和字母（即声音）；(2)词语、音节和字母；(3)音节和字母；最后(4)只有字母。配合第四部分的是由四个投影画面构成的一组映象。玛约莉·皮尔洛夫在她的《模糊诗学》一书中，曾这样描述《空话》的一次表演：

> 在我们看见或还没看见这些形象时（它们尽可能缓慢地出现和消失，且在两次投影之间有短时间歇），我们可以听见一系列这样的声音：(1)动物的喉音；(2)发声或不发声的休止练习；(3)一系列摩擦音系列；(4)运用“塞”音和“顿”音一类音素的“法语”语音系统；(5)由一词的结尾和另一词的开头组成的声音单元；(6)渐强音和渐弱音；(7)微型赞美诗。从头到尾我们都能够感觉到音程是相似的。乐句没有两个彼此相同，但在形式上却有着连续性。起初声音的分解是重点，但在表演趋于尾声时，各种声音又一次结合起来，开始模拟音节和词语……听众逐渐为表演所吸引，人们都想发出自己的声音，创造自己的音素形式。

后凯奇派试验性音乐以旋律、和谐和音调的回归为标志，同样坚持语言表达的意义。但1195 与此同时这种新音乐又强调文本的纯听觉的方面。例如，罗伯特·阿什利认识到，他的“歌剧”如《完美的生命》（个人部分）和《亚特兰大》在某种意义上是与凯奇把文本当作“会发声的客体”的看法相左的。他相信，对凯奇而言，“词语的使用总是与使用者自身的抽象思维方式分不开的，”但是对他这样一个对歌剧感兴趣的人来说，使用语言的目的则不同，那是为了叙事和刻划人物。此外，在凯奇看来，声音从根本上说是具有社会性的，正如皮尔洛夫渴望创造她自己的凯奇“空话”式的音素形式所清楚表明的，它是一种手段，既使演出活动现场的声音——从观众的营营声到周围的“街道嘈杂声”——掺合进来，又把观众自身的参与冲动融汇其中。阿什利的歌剧是对音乐——和音乐文本——在作为社会的相互作用形式方面的一次探索。在创作上他不仅有赖于语言学意义和音乐音调的传统来源，而且也有赖于凯奇引入的更为抽象的“声音”效果。

另一种类型的“无名文学”不是从音乐剧而是从造型艺术，特别是从它的更概念化更具表演倾向的模式发展而来的。这类文学的一个例子是《一流的邮递员》，它是由一个艺术家集体，“纽约雕刻工作室”、于1967年创作的。《一流的邮递员》由一张明信片及其上面的话语组成：

这是一面镜子。
你是一个写好的
句子。

这不仅使欣赏者进入文本，要求他们给出自认为已“解读了”（作为反映自我和创造自我的艺术作品）的任何句子，而且还把他们与更大范围的艺术史联系起来，因为他们以列奥那多·达·芬奇神秘的笔记本中反写的方式重新塑造了自己。另一个例子是舒萨库·阿拉卡瓦的《无题》(1969)。它是一张4×6英尺的大画布，中间用模板镂印着“我决定让这张画布一片空白”。这句话只有在它属于语言而不属于绘画时，才具有“真实”意义，可是阿拉卡瓦的创作之举却不容改变地把这两种艺术类型合而为一。他对视觉和语言碰撞的兴趣随着《意义的作用》一书在1979年的问世达到了顶峰。该书是他与诗人梅德林·金斯的合作成果，使他从此和语言学派结盟。伯恩斯坦和苏珊·B·劳弗尔在一篇题为“解释意义”的文章中讨论了阿拉卡瓦的作品：

> 在阿拉卡瓦看来，视觉的行动或经历是一种语言的行动和经历。按照这种观点，语言不能只被看作一个受词语限制的文字系统，它同样涉及视觉行动和

> 空间的建构与协调……在阿拉卡瓦的作品中，连续使用的附加书面文本变成了决定（建构）视觉空间，同时划分文本空间（它真正存在于图画内），以及批评和评论绘画内的其它空间的一个系统。书面文本形成了对图画内蕴的阐 1196 明及对它的构思安排，暗示出该画布应该被看作一页书，画布上所有的标记也确该被视为书的题词。

在《意义的作用》中，语言反复地向绘画挑战，反之，绘画亦然。因此，在题为“柠檬的模糊区域”的一页上，有各种不同形状的数字，它们有的看起来象柠檬，有的不象，都被程度不一地涂上了颜色，标上了“实际的柠檬”、“几乎是柠檬”、“柠檬的反映”、“柠檬的照片”、“柠檬的回忆”、“柠檬的幻象”、“柠檬的主体”、“柠檬的梦”、“柠檬的误解”等字样。另一段解说词告诉人们，关键的问题在于，无论是“陈述”还是“表现”，“模糊区”存在于并跨越了将语言和视觉分离开来的概念距离，因此它们之间的差异事实上已经消失。

自六十年代后期以来，诗人和视觉艺术家进入彼此的专业“领地”的例子很多。正如威廉·魏格曼在1970到1978年间制作的数百部电视短剧所示，语言主要用于激发视觉经历的可靠性。例如，在《狂怒与压抑》中，魏格曼坐在摄像机前，面带亲切的微笑，讲述下面的故事：

> 我一直处于一阵狂怒一阵抑郁的可怕状态。我变得越来越糟糕，越糟糕，越糟糕。最后我的父母把我关进精神病院。他们试尽了各种各样治疗方法，到末了他们决定用电击……我是你所能想象的最鄙陋的家伙。他们把这根冰冷的金属电焊条或管它什么东西放在我的胸膛上，我便吃吃地笑，然后他们用电击我，使我的脸凝固成这种微笑，尽管我仍旧是难以置信的抑郁沮丧——所有的人都以为我很快乐。我不知道现在我该怎么办。

概念艺术家劳伦斯·威纳作品中语言的质重感和形体感抵销了上述电视语言的直接性。威纳在成为艺术家之前曾是诗人，他的作品大多具有以语言来度量物质空间和以物质空间来度量语言的倾向。他在这方面探索中获得的灵感之一，是来自大荒原爱斯基摩人中的一个范例。他在北极圈地区邂逅了那些爱斯基摩人，其时他正在写作一系列文章，调查对极圈这条空间假想线的想象力。他发现，当一个爱斯基摩人发怒时，他便沿直线往前走以平息自己的怒气，并在感到怒气消散的地方插上一根“生气棍”。如此，他感情的强度便可以实际测量出来，“愤怒”一词找到了一个具体有形的表达。在 1197 《L=A=N=G=U=A=G=E》一书的一首短诗中，威纳捕捉到了一条相反相成的行动方针：

> 达尔文在《携小犬追猎航行》中询问一位巴塔哥尼亚印第安人

为什么他们（印第安人）在饥荒时不吃他们的狗
却吃掉了他们（印第安人）的老妇人
"狗杀水獭，老妇人不杀"
他们回答

这里用语言度量两个实际地点——我们身处之地与巴塔哥尼亚——之间的"距离"比用任何真实具体的测量更令人信服。同阿拉卡瓦的艺术一样，约翰·波德萨里的艺术更注意把视觉的经历作为语言行动。例如，他的作品《铅笔的故事》（1972——1973）由同一支铅笔被削尖前后的两张照片组成。照片的下面便写着这个故事："这支旧铅笔长期来一直放在我那部汽车的仪表盘上。每次看见它我就觉得不舒服，因为它的笔尖又秃又脏。我总是打算把它削尖。终于忍无可忍而真的把它削尖了。我不敢肯定，但我想这和艺术也有关吧"。波德萨里的故意省略的效果——它产生了意义的不确实性——使人联想起戴维·安汀的令人不安的叙述。

然而，促使艺术类型和表达手段间的区别消失的最强大动力是女权运动。露茜·里帕德在其评价女权运动对七十年代艺术贡献的重要著作《大交换》（1981）中这样总结道：

女权运动对艺术的未来所作的最伟大贡献也许恰恰是它对现代主义"缺乏"贡献。相反，女权运动的方法和理论为艺术在技巧上的日益"进化"提供了与社会相关的艺术选择……女权运动者坚持认为个人（并由此而及于艺术本身）是政治的，这种观点犹如一股凶猛的洪水，搅乱了主流的流向，把它驱入数百条支流当中……女权运动以其最大的挑战性和启发性对我们所知的一切艺术戒律提出了质疑……其目的在于改变艺术的特性……女权主义者的目标之一是将美学与社会重新结合并使二者有可能顺利无误地发挥作用。在这个过程中，我们才发现艺术是这样一种东西，它和主导文化中作为艺术的东西有着细微然而却重大的差异。

当然，主导（男性）文化常常是攻击的目标。巴巴拉·克拉的附有说明的大型照片把形象与文本并置在一起，正是为了打破文化中的一套老生常谈，陈规陋习。比如，在一张睡眠中的妇女的照片画面上横过写上一行字，宣称："我们不会在你们的文化面前玩弄自然，"由此暗示观众和艺术世界都处于一个实行殖民化和性别歧视的社会等级制度的结构之中。她的文本实际上破坏了形象的被动性，说明该形象是"你们文化"的一种构成。克拉格说："我把我的作品看作是为了打垮某些主张，改换主题和把女性观众迎进男性观众之列所作的一系列尝试。"同样地，阿德里安·皮珀，一位黑人妇女，趁她的《自由困境面面观》问世时那一个多少具有代表性的时刻，展示了一幅愤怒的黑人们涌下楼梯的照片，照片附带的磁带录音发出疑问："这幅作品的美学内涵究竟是

1198

什么?"这里皮珀强调了对形象的形式主义解释——自由的白人观众受到的教育往往使他们把这类审美阅读仅视为对一切作品做出"真实与否"的判断途径——与更了解作品的社会政治意义的解释之间有着巨大的差别。埃莉诺·安汀概括了渗透在我们文化中的排斥手段（性别歧视、种族歧视和阶级歧视）的特点，尤其是在以她笔下人物埃莉诺娜·安汀诺娃为描写中心的作品主体部分更是如此。这位主人公是戴阿格列夫芭蕾舞剧团一位黑人芭蕾舞演员，曾经一度辉煌而现在已经退休。这部作品集表演、录像、图片、设备图之大成。最重要的是还包括两个彼此交替相互辉映的故事：安汀诺娃的《我与戴阿格列夫共同生活的回忆》和安汀的"仿自传体"作品《成为安汀诺娃》。安汀诺娃这类人物不仅生动地展示了现代主义能够把艺术从一切有意义的社会环境中分离出来的巨大反叛能力，而且当她发现由于衰老，由于从"真正的"历史上"消失"，她的形象已随时间磨灭因而勃然大怒时，她体现了所有女性艺术家及一切受排斥的人们在这同一问题上的共同命运。

与此相反，琳达·蒙太诺的表演作品，其中很多收入她的文集或谓之大杂烩之作《日常生活中的艺术》，很明显地至少拥有一个更个人化更富内省的特征。在一篇介绍文章中——其中大部分篇幅似乎对传统的等级体系进行了多少有些公开的攻击——蒙太诺简单地描述了导致她最有名的一次表演产生的事件，然后接着描述她的艺术与她生活的关系：

> 1977年8月19日，米歇尔·佩恩（蒙太诺于1971年与之结婚，1975年离异）在堪萨斯城突然而且悲惨地死去。我感到震惊。我在磁带上一遍又一遍地重复他的死亡故事，发现我能够以我的作品来哀悼他。
>
> ……艺术从来是慷慨大方的，它允许我去探索恐惧和快乐、下意识的主题、奇幻和理想。
>
> 艺术是我一生耕耘不辍的园地。

蒙太诺根据其夫被意外枪杀的悲剧创作的表演作品《米歇尔之死》，是一部具有巨大艺术力量的作品。它代表了一年前露茜·里帕德在她的第一本具有明确女权主义意识的文集《远离中心》中为自己勾勒的方向。这样说，也许是公正的，尽管她俩建立起关系似乎肯定是一种巧合。"女权运动在很多方面改变了我的生活，"里帕德在该书的序言中写道："在很大程度上成了我的批评方法。也许这一切还不十分明显……但从我的内心、从我的生活中产生了一种新的自由，那就是坦然道出我的感受并在一个更为个人化层面上对艺术作出反应的自由。我宁愿自己是坦白的、招来攻击的、自白式的、甚至令人难堪的。""米歇尔之死"便是以这样的风格为公众提供了具体的表演。通过倾听观看或阅读这部作品，人们从中认识了解到的是一个深邃隐蔽的空间，其隐秘（或禁）程度之深，致使人们有一种事实上在窥淫的感觉。然而，蒙太诺的情感宣泄也变成人们自己的情感宣泄。蒙太诺没有将死亡崇高化，只是让我们面对死亡，承

1199

认这人类共同的负担。她将个人感情暴露于大庭广众之间的能力、使用为死亡增添人性色彩的语言以使我们分担她的悲伤的能力，促使我们不禁发问：构成一个社会的我们，为何要压抑悲伤，不正视死亡，并且简直要把它们从“文明社会”消灭掉？而死亡之于蒙太诺，不过和艺术一样，是日常生活的一部分。

正如里帕德在《得到信息了吗?：为社会变化而艺术的十年》一书的开头所说：“困境在于怎样把艺术与政治统一起来”，把艺术与生活统一起来。她还认为，走出困境的道路在于“在文化上不仅要关注其内部关系，而且要关注控制这一关系的更为广泛的外部关系。”不管怎么样，上述这种由不同艺术类型之间、不同表现手段之间以及艺术与生活之间的关系所组成的大网络，已经成为整个新先锋派关注的焦点。如果说在最近几年里，大多数这类创作活动已经在“标准文学”之外产生，形成了一种文学之外的文学，那么文学研究就应该象比之更为广阔的文化——包括广大的艺术世界和一般意义的文化——曾一度利用语言的丰富源泉那样，强有力地向广阔的文化领域推进。

亨利·M·塞耶 撰文　　肖安溥 译

本书撰稿人简介

副主编所做的工作已在本书目录中注明。顾问编辑们曾与主编共同商讨有关该书全文的重要问题：拟定题目，挑选撰稿人，规定文章的长度和质量。他们还为主编写总序准备材料提供种种宝贵的建议。

1201

丹尼尔·艾伦（《文坛状况与文学运动》，第733页） 哈佛大学英美语言文学系荣誉退休教授、美国图书馆馆长。著有《充满美好希望的人们》、《左翼作家》和《未记载的战争：美国作家和南北战争》。

昆丁·安德生（《现代主义的兴起》，第695页） 哥伦比亚大学荣誉退休语言文学教授、纽约语言文学研究院研究员。主要著作有《美国作家亨利·詹姆斯》和《傲慢专横的自我》。

豪斯顿·A·贝克 宾州大学人际关系学教授。主要著作有《旅行归来：黑人文学与批评问题》、《勃鲁斯歌曲、思想意识和美国黑人文学：民间风格理论》和《现代主义与哈莱姆文艺复兴》。

马撒·班塔 加利福尼亚大学洛杉矶分校英语教授。撰写了许多篇论亨利·詹姆斯的文章，现担任《关于美国人的最新论文》的编辑。她的著作有《亨利·詹姆斯与秘术》、《在美国的成功与失败》和《想象美国妇女：文化史中的观念和理想》，她还是《哈珀美国文学》的编辑。

1202

尼娜·贝姆（《妇女作家的崛起》，第289页） 伊利诺斯大学英语教授。著有《霍桑的创作生涯》、《妇女小说：美国女作家描写美国妇女的小说指南，1820——1870》和《小说、读者和评论家：对南北战争之前美国小说的反应》。

迈克尔·达维特·贝尔（《纳撒尼尔·霍桑》，第 413 页） 威廉斯学院英语教授。著有《霍桑与新英格兰历史传奇》和《美国传奇的演变：抛弃叙述》。

萨克凡·伯科维奇（《清教徒对新大陆的预见》，第 33 页） 哈佛大学英美文学教授和比较文学教授。他论述美国清教主义的主要著作有《美国自身的清教主义起源》和《美国哀史》。他还编辑了几部重要的文集，其中包括《象征论》、《早期美国文学》和《重构美国文学史》

沃纳·伯索夫（《文化与意识》，第 482 页） 哈佛大学英美文学教授。著有《麦尔维尔的榜样》、《现实主义的兴起：美国文学，1884—1919》和《没有特色的文学：1945 年以来的美国作品》。

马尔科姆·布拉德伯里（《新现实主义小说》，第 1126 页） 英国东英吉利大学美国研究教授。发表过多部作品和关于现代派与后现代派的专题论著。与人合作编辑《企鹅美国文学指南》以及"塘鹅入门丛书"的《论现代派》卷。他还写了多部小说，其中包括《历史的人》和《剪报》。

詹姆斯·E·B·布雷斯林（《诗歌》，第 1079 页） 加利福尼亚大学伯克利分校英语教授。著有《美国艺术家威廉·卡洛斯·威廉斯》和《从现代到当代：美国诗歌 1945——1965》。

理查德·H·布罗德赫德（《文学与文化》，第 467 页） 耶鲁大学英语教授。著有《霍桑、麦尔维尔以及小说》和《霍桑派》。他还是《关于〈白鲸〉的新论文》和《福克纳：新视角》的编辑。

杰拉尔德·L·布伦斯（《新哲学》，第 1045 页） 圣母马利亚大学英语教授。著有《现代诗歌和语言概念》和《创造发明：文学史中的作品、原文以及理解》。

劳伦斯·比尔（《超验主义者》，第 364 页） 奥伯林学院英语教授。著有《文学超验主义：美国文艺复兴时期的风格和观点》和《新英格兰的文学文化：从独立战争至文艺复兴》

小萨金特·布什（《布道文与神学著作》，第 56 页） 威斯康星大学英语教授。著有《托马斯·胡克的作品》，编写了关于胡克的权威性专题书目以及剑桥大学伊曼纽尔学院图书馆从 1584 年至 1637 年的详细目录。发表过论述美国作家（从爱德华·泰勒到马克·吐温和薇拉·凯瑟）的文章。

1203

鲁比·科恩（《二十世纪的戏剧》，第1101页） 戴维斯加利福尼亚大学比较文学教授。著有《回到贝克特那儿》、《贝克特戏剧》、《从〈欲望〉到〈戈多〉》以及《美国戏剧对白：从1960年至1980年的美国新一代戏剧家》。她还发表过多篇关于现代和当代戏剧的论文。

迈克尔·J·科拉库尔西奥（《唯心主义与独立性》，第207页） 加利福尼亚大学洛杉矶分校英语教授。著有《虔诚信仰的范围：霍桑早期作品的寓意演变》，担任过《关于〈红字〉的最新论文集》的编辑。

詹姆斯·M·科克斯（《被贬低了的乡土色彩》，第761页） 达特默思学院英语教授。著有《马克·吐温：幽默的结局》，发表过多篇论述美国作家爱默生、霍桑、坡、詹姆斯、亚当斯、弗罗斯特、福克纳的论文。

埃默里·埃利奥特 普林斯顿大学英语系主任、英语教授。著有《清教主义新英格兰的政权和布道坛》和《革命作家：新共和国（1725——1810）时期的文学和权威》，发表多篇关于英国和美国文学与文化的论文，涉及的题目范围十分广泛。他还编辑出版了《美国文学中的清教主义影响》、《美国小说》（剑桥大学版）丛书和《佩恩当代美国小说研究》丛书。

埃弗雷特·埃默森（《历史与年代记》，第47页） 北卡罗来纳大学英语教授。自1969年以来一直担任《早期美国文学》杂志的编辑。编写了八部著作，其中包括论述约翰·史密斯船长、约翰·科顿以及马克·吐温的专著和《从1629年至1638年新英格兰来信》。

雷蒙德·费德曼（《自我反映小说》，第1142页） 纽约州大学布法罗分校英语教授。他用英语和法语两种语言写作，发表过两卷诗集、三部关于塞缪尔·贝克特的批评论著和六部小说，其中包括《孤注一掷》、《要就要不要拉倒》、《密室里的声音》和《朝着华盛顿广场微笑》（获1986年美国图书奖）。

菲利普·费希尔（《马克·吐温》，第627页） 哈佛大学英语教授。发表过论西1204 奥多·德莱塞的论文，著有《铁一般的事实：美国小说的环境和形式》。

韦恩·富兰克林（《美州大陆发现与探索时期文学》，第16页） 衣阿华大学美国研究和英语教授。著有《发现者、探险者和定居者：勤奋的美国早期作家》和《詹姆斯·费尼莫尔·库珀的新世界》，发表过论述查尔斯·布罗克登·布朗、华盛顿·欧

文以及关于美国文学和文化和各种题目的文章。

弗雷德里克·加伯(《亨利·戴维·梭罗》,第399页) 纽约州立大学宾厄姆顿分校著名比较文学教授。著有《华兹华斯与即兴诗》、《梭罗关于赎救的想象》和《从理查逊到于斯曼自我的独立》。

威廉·L·赫奇斯(《朝着民族文学的方向发展》,第187页) 古彻学院英语教授。合作编写过《大地和想象:美国乡村梦》。专门研究和评论欧文,其著名论著是《华盛顿·欧文:美国研究,1802——1832》。他还发表过探讨约翰·伍尔曼、查尔斯·布罗克登·布朗、霍桑以及美国早期文学的文章。

艾伦·海默尔特(《乔纳森·爱德华兹、查尔斯·昌西和大觉醒》第113页) 哈佛大学美国文学教授。著有《宗教与美国思潮:从伟大的觉醒到独立战争》。与莱因霍尔德·尼布尔合著《这样形成的一个民族》。合作编辑出版了两部关于早期美国的研究文集:《伟大的觉醒》和《美国的清教徒》。

克劳迪亚·约翰逊(《一个新国家的戏剧》,第324页) 亚拉巴马大学英语教授。著有《富有创造性的霍桑艺术的张力》和《美国女演员:关于19世纪的看法》。与弗农·E·约翰逊合作编写了《十九世纪的戏剧风格》。

唐纳德·M·卡提根纳尔(《威廉·福克纳》,第887页) 华盛顿大学英语教授。著有《易断的线:福克纳小说形式的含义》。合作编写了《美国文学理论》。

艾兰·H·金(《亚裔美国人文学》,第811页) 加利福尼亚大学伯克利分校亚裔美国人研究项目主任、副教授。著有《亚裔美国人文学:关于他们的作品及其社会背景》和《丝绸翅膀:从事工作的亚裔美国妇女》。发表过多篇关于文学、种族、文化和性别的论文。

巴巴拉·基弗·卢瓦斯基(《处于美国初创时期的英国文学》,第24页) 哈佛大学英语教授、历史和文学教授。她的著作广泛地探讨了17世纪英国文学,其中包括论《失乐园》和《复乐园》以及约翰·多恩的《周年》的专著。她的论著《新教诗学与17世纪宗教抒情诗》的最后一章专门论述爱德华·泰勒,该书获1979年詹姆斯·拉塞尔·洛威尔奖。

A·沃尔顿·利兹(《埃兹拉·庞德和T·S·艾略特》,第947页) 普林斯顿大学英语文学教授。发表了大量关于现代美国作家的论著,其中包括《艾略特在他的时 1205

代》和《埃兹拉·庞德与多萝西·莎士比亚：他们的书信，1909——1914》(与奥马尔·庞德合编)。

吉罗姆·洛文(《沃尔特·惠特曼》，第448页) 得克萨斯A&M大学英语教授。著有《沃尔特·惠特曼的捍卫者：威廉·道格拉斯·奥康纳》、《爱默生、惠特曼和美国诗人》以及《艾米莉·狄金森：二楼上的诗人》

小梅森·I·洛温斯(《传记与自传》，第67页) 马萨诸塞大学英语教授。著有《迦南的语言》。他发表了大量关于象征学和十九世纪美国作家的论著，出版了一部研究英克里斯·马瑟的专著。他还担任了耶鲁版《乔纳森·爱德华兹著作》的编辑，并编写《独立战争中的马萨诸塞州》。

拉里·麦克弗利(《当代小说》，第1161页) 圣地亚哥州立大学英语教授。著有《超虚构的缪斯：罗伯特·库弗、唐纳德·巴塞尔姆和威廉·H·加斯的著作》，合作编写了二部访谈录，《什么都可能发生：采访当代美国小说家》和《健在且创作：采访八十年代的美国作家》。他还是《国际小说》的编辑。

唐纳德·麦奎德(《文化知识生活与公众言论》，第715页) 加利福尼亚大学伯克利分校英语教授。他的著作主要有《美国通俗作品》和《宣传美国方式》。他还担任《哈珀美国文学》的主编。

约翰·麦克威廉斯(《共和国初期的诗歌》，第156页) 米德尔伯里学院美国文学教授。著有《共和国里的政治公平》和《霍桑、麦尔维尔与美国人物形象》，合作编写了《法律与美国文学》以及关于詹姆斯·费尼莫尔·库珀的批评论文集。他还发表过多篇有关历史与文学的文章，其题目涉及托马斯·莫顿的殖民地梅里芒特、美国独立战争和印第安人的迁徙。

特伦斯·马丁 印第安纳大学著名英语教授。著有《受启发后获得的看法：苏格兰人的常识哲理与美国小说的起源》和《纳撒尼尔·霍桑》。

温迪·马丁(《艾米莉·狄金森》，第609页) 克莱尔蒙特研究院英国和美国研究教授。著有《美国的三幅一联图：安妮·布雷兹特里特、艾米莉·狄金森和艾德里安娜·里奇》，发表过许多关于女作家的文章。她还是《妇女研究》杂志和《关于〈觉醒〉的最新论文集》的编辑。

罗伯特·迈尔德(《赫尔曼·麦尔维尔》，第429页) 华盛顿大学英语副教授。

发表过关于麦尔维尔、库珀和其他美国作家的论文。《美国文学研究资料》中论麦尔维 1206
尔的部分便是他撰写的。

J·希利斯·米勒（《威廉·卡洛斯·威廉斯与华莱士·斯蒂文斯》，第972页）
加利福尼亚大学厄文分校英语和比较文学教授。发表了大量关于十九世纪和二十世纪文学与文学理论的论著，其中包括《描写现实的诗人：六位二十世纪作家》。

戴维·明特 埃默里大学英语教授。著有《美国散文中作为结构原则的阐释意图》和《威廉·福克纳的生平和作品》。他还担任《哈珀美国文学》的编辑。

李·克拉克·米切尔（《自然主义和决定论的各种表现》，第525页） 普林斯顿大学美国研究项目主任、英语副教授。著有《目睹美国消亡的人们》，发表过关于西部小说和探讨亨利·詹姆斯的论文。他还担任《关于〈红色英勇勋章〉的新论文》的编辑。

查尔斯·莫尔斯沃思（《文化，权力和社会》，第1023页） 昆斯学院英语系主任、纽约市立大学研究生培训中心英语教授。著有《狂热的拥抱：当代诗歌研究》、研究唐纳德·巴塞尔姆和加里·辛德的专著、以及二卷诗集。

N·斯科特·莫曼德（《土著人的声音》，第5页） 亚利桑那大学英语教授。他是诗人、小说家、画家。他的小说《用水杉建成的房屋》获普利策奖。他后来发表的小说有《在去雷尼山的路上》和《名字：一部传记》。他还撰写了研究美国本土诗歌的论著，编辑出版了《弗雷德里克·戈达德·塔克曼诗歌全集》，发表了几部论述他自己的诗歌的专著，其中包括《古尔德的舞蹈家》。

卡里·纳尔逊（《美国诗歌的多样性》，第913页） 伊利诺斯大学英语和批评及理论教授。著有《实体化的词：作为语言世界的文学》和《我们最后一组一流诗人：当代美国诗歌表现的洞察力和历史》，编辑出版了《课堂理论》。与W·S·默温合编了《诗论文集》以及《马克思主义与文化阐释》。

巴巴拉·帕克（《拉尔夫·沃尔多·爱默生》，第381页） 加利福尼亚大学洛杉矶分校英语教授。著有《爱默生的衰落：对他的重要论文的新阐释》

雷蒙德·A·帕瑞德斯（《墨西哥裔美国人文学》第800页） 加利福尼亚大学洛杉矶分校研究生部副主任、英语教授。发表了大量论墨西哥裔美国人文学的著作。

1207 杰依·帕里尼（《罗伯特·弗罗斯特》，第937页） 米德尔伯里学院英语副教授。他是诗人、小说家和评论家。他的近著有《修理工》（小说）和《城镇生活》（诗歌）。

H·丹尼尔·佩克（《詹姆斯·费尼莫尔·库珀和边疆小说家》，第240页） 瓦萨学院英语教授。主要著作有《独立的世界：库珀小说中的乡村生活时代》。

马乔里·珀洛夫 斯坦福大学英语和比较文学教授。她的著作包括二部论叶芝、罗伯特·洛威尔和弗兰克·奥哈拉的专著、《模糊诗学：从兰波到凯奇》、《智者的舞蹈》、《未来主义时代：先锋派、前卫战和破裂的语言》。

托马斯·菲尔布里克（《美国革命在美国文学中的反映》，第139页） 匹兹堡大学荣誉退休英语教授。他是纽约州大学版库珀作品的编辑和《詹姆斯·费尼莫尔·库珀与美国海洋小说的发展》的作者。他的其他著作包括论圣约翰·迪·克雷夫科尔的专著和探讨麦尔维尔以及杰斐逊的文章。

卡罗林·波特（《社会语言与非虚构散文作品》，第345页） 加利福尼亚大学伯克利分校英语教授。著有《观察与体验：爱默生、詹姆斯、亚当斯、福克纳作品中参与活动的观察者所处的困境》。

约翰·卡洛斯·罗（《亨利·亚当斯》，第645页） 加利福尼亚大学厄文分校英语教授。发表过多篇有关文学理论的文章，他的专著有《亨利·詹姆斯的理论范围》、《通过海关：十九世纪美国小说与现代理论》以及《在爱默生墓前：美国现代主义的政见》。

小路易斯·D·鲁宾 北卡罗来纳大学查佩尔希尔分校著名英语教授、查佩尔希尔阿尔京琴丛书编辑部主任。他编写了三十五部著作，大部分都是关于美国南方文学和历史的论著。

杰克·萨尔兹曼（《大众文学》，第549页） 哥伦比亚美国文化研究中心主任。他编辑出版的著作和刊物有《美国文化研究年鉴》、《剑桥美国文学手册》以及本世纪三十年代表达社会抗议的诗歌和散文选集。

亨利·M·塞耶（《新先锋派和实验派的创作》，第1178页） 俄勒冈州立大学艺术史副教授。他的著作有《威廉·卡洛斯·威廉斯的视觉文本》。他还发表过多篇关于后现代诗歌、小说以及艺术品的论文。

威廉·J·沙伊克（《美国殖民时期的诗歌》，第83页） 得克萨斯大学英语教授、《得克萨斯语言文学研究》的编辑。著有《意愿与文字：爱德华·泰勒的诗歌》、《细长的人类文字：爱默生的散文艺术》、《乔纳森·爱德华兹的作品》以及《混血儿：十九世纪美国小说中的文化象征》。他还编辑出版了关于乔纳森·爱德华兹和帕特里克·怀特的论文集。 1208

尼尔·施米兹（《富有地方特色的幽默》，第306页） 纽约州立大学布法罗分校英语教授。著有《论哈克与艾丽斯：美国文学中的幽默作品》。

约翰·西利（《查尔斯·布罗克登·布朗与早期美国小说》，第168页） 佛罗里达大学美国文学教授。他创作过小说，并把小说当成评论来写（例如他的《哈克贝里·费恩的真实历险记》）。他关于美国文学的批评论著包括一部论麦尔维尔的专著、《论银幕上的马克·吐温》以及《带有预言性的水：美国早期生活与文学中的河流》。

丹尼尔·B·谢伊 华盛顿大学英美文学教授。他的著作有《美国早期表现精神活动的自传》。他还发表过关于托马斯·莫顿、乔纳森·爱德华兹、B·F·斯金纳、爱默生的论文以及《美国变形过程》。

艾兰·肖沃尔特（《两次世间大战之间的妇女作家》，第822页） 普林斯顿大学英语教授。她的著作有《她们自己的文学：从勃朗特到莱辛的英国女小说家》、《这些现代妇女》和《妇女病：女人、疯狂、文化》

肯尼思·西尔弗曼（《从科顿·马瑟到本杰明·富兰克林》，第101页） 纽约大学英语教授。他的著作《科顿·马瑟的生平及其时代》为他赢得普利策奖和班克罗夫特奖。他编辑出版了一部马瑟的书信集和一部美国殖民时期诗歌选集。他还发表了研究蒂莫西·德怀特的专著和文化史著作《美国独立战争时期的文化史》。

刘易斯·P·辛普森（《托玛斯·杰斐逊和南方文学》，第127页） 路易斯安那州立大学英语教授、《南方评论》的编辑。他的著作有《新英格兰和南方的文人》、《被没收的花园：南方文学中反映的乡村生活与历史》以及《历史的厚颜无耻：美国文学意识研究》。

沃纳·索勒斯（《移民和其他美国人》，第568页） 哈佛大学美国语言文学教授、美国黑人研究教授。著有《阿米里·巴拉卡/勒鲁瓦·琼斯》和《种族划分之外：美国文化中的同意与屈尊》。

哈斯克尔·斯普林格（《华盛顿·欧文与尼克尔包克尔派作家》，第229页） 堪
1209 萨斯大学英语教授。编辑出版了华盛顿·欧文的《见闻札记》，与马林·斯普林格合编《平原妇女：马萨·法恩斯沃思的日记，1882— 1922》。

温迪·斯泰纳（《美国小说的多样性》，第845页） 宾夕法尼亚大学英语教授。著有《从完全相似到完全相似：葛特鲁德·斯泰因的文学描写艺术》、《修辞的色彩：现代文学与绘画之间的关系问题》和《传奇故事的画面：绘画与文学中形式脱离背景》。

罗伯特·斯特普托（《黑人文学》，第785页） 耶鲁大学英语、美国研究和美国黑人研究教授。著有《来自死后的未知世界：美国黑人故事研究》，发表过多篇论文。合编《圣徒赞歌：美国黑人文学、艺术、学术研究资料汇编》和《美国黑人文学：重新表述教训》。

凯瑟琳·R·斯廷普森（《作为激烈的政治宣言的文学》，第1060页） 拉特格斯大学研究院院长、英语教授。现为芝加哥大学出版社编辑一套论述妇女在文化社会中的情况的系列丛书。她曾创办和编辑《标志：文化与社会中的妇女杂志》。发表过一部小说《课堂笔记》和关于教育、现代文化与文学以及女权主义的专题论著、文章和评论。

埃里克·J·桑德奎斯特（《现实主义文学和乡土文学》，第501页） 加利福尼亚大学伯克利分校英语教授。担任《美国现实主义》和《关于〈汤姆叔叔的小屋〉的最新论文集》的编辑。他的论著有《福克纳：被分隔的房屋》和《十九世纪美国文学中的权威和世系》。

G·R·汤普森（《艾德加·爱伦·坡与内战前的南方作家》，第262页） 珀杜大学英语教授。著有《坡的小说：哥特派小说中的浪漫主义反讽》，主编《哥特派想象：晦涩的浪漫主义散文集》。

塞西莉亚·泰奇（《女作家和新女性》，第589页） 范德尔比特大学英语教授。发表过多篇关于美国清教徒的论文。著有《新世界》、《新土地：从清教徒直至惠特曼时期美国文学反映的环境改造》和《改变办法：现代主义美国的技术、文学与文化》。

林达·W·瓦格纳（《厄内斯特·海明威、F·司各特·菲茨杰拉德和葛特鲁德·斯泰因》，第873页） 密歇根州立大学英语教授。发表过许多关于美国文学的论著，其中包括《关于西尔维亚·普拉斯的批评文集》。

迈克尔·伍德（《文学批评》，第 993 页） 埃克塞特大学英语教授。著有《斯丹达尔》和《银幕上的美国》，发表过多篇论文学和电影的文章。

托马斯·沃瑟姆（《威廉·卡伦·布莱恩特和炉边诗人们》，第 278 页） 加利福尼亚大学洛杉矶分校英语教授。他编辑出版的著作有《詹姆斯·拉塞尔·洛威尔的〈比格罗诗稿〉》和《十九世纪文学》。

露丝·伯纳德·依泽尔（《亨利·詹姆斯》，第 668 页） 加利福尼亚大学洛杉矶分校英语教授。著有《亨利·詹姆斯晚期小说的语言和学问》和《艾丽丝·詹姆斯之死及其书信》。她曾经担任过《十九世纪文学》杂志的编辑，现任《十九世纪小说中的性、政治和科学》的编辑。

曾令富 译

索　　引*

注：索引条目后的数字指该条在原书中出现的页码；原书页码标注在正文旁边。